JEAN PIVASSET

ESSAI SUR LA SIGNIFICATION POLITIQUE DU CINEMA

Marseille 1971
EDITIONS CUJAS

ESSAI SUR LA SIGNIFICATION POLITIQUE DU CINÉMA

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545820_0009

Jean PIVASSET

Maître de conférences agrégé
à la Faculté de Droit et de Science Politique
d'Aix-Marseille

ESSAI SUR LA SIGNIFICATION POLITIQUE DU CINEMA

l'exemple français, de la libération aux événements de mai 1968

Préface de Michel-Henry Fabre

Professeur à la Faculté de Droit
et de Science politique d'Aix-Marseille
Recteur honoraire

EDITIONS CUJAS
19, rue Cujas - Paris

Ouvrage publié avec le concours du Ministère de l'Education nationale et couronné par la Faculté de Droit et des Sciences économiques d'Aix-en-Provence. Prix de la Ville d'Aix.

A Pierre et à Laurent,
ce temps qui leur a été soustrait

PRÉFACE

L'ouvrage de M. Jean Pivasset « Essai sur la signification politique du cinéma (l'exemple français depuis la Libération) » pourrait surprendre le lecteur non initié, par son vocabulaire hermétique, parfois ésotérique. Le même lecteur risque de s'étonner de l'ordre des deux parties ; a priori, en partant d'une conception classique de la politique, c'est plutôt une démonstration contraire à celle annoncée par l'auteur que l'on attendrait. Mais si l'on épouse le point de vue très large de M. Pivasset sur la politique, on résistera difficilement aux séductions d'un plan dialectique. On admirera l'élégance d'une forme frémissante. On appréciera à son poids l'énorme travail qui a été fait, d'autant plus méritoire que la matière était mobile et fuyante. On conviendra de la maîtrise avec laquelle une certaine méthode de science politique a été pratiquée. Enfin, sans partager toutes les conclusions d'une logique subtile et tourmentée, on se retrouvera, que l'on soit juriste, politologue ou cinématologue, enrichi, sur un sujet neuf, de vues nouvelles.

Voulant étudier la politique à travers le cinéma, M. Pivasset découvre que tout film est politique. Même le film qui ne contient aucune allusion politique, dès lors qu'il exprime le conformisme social, présente une signification politique. Du coup la matière à traiter devient énorme. L'auteur n'a rien d'un lâche ; il est plutôt de l'espèce des fantassins qui portent le sac jusqu'à l'épuisement sur le bas de la route. Loin de se dérober à la difficulté, il s'y complait et comme à plaisir la renforce : à vaincre sans péril... Non content de se borner aux films, M. Pivasset s'attaque au cinéma dans sa globalité, et c'est un univers, non seulement dans son produit filmique mais dans ses personnels et ses critiques, dans ses motivations et pas simplement dans ses signifi-

cations, dans son langage, dans ses techniques, dans ses publics. A cela s'ajoute que par la contrainte de la pensée, M. Pivasset dépasse le territoire français et la période considérée : comment éviter des allusions à la IIIe République ou des développements sur les films américains et soviétiques ou sur la conception stalinienne de l'art ?

Des horizons aussi ouverts empêchaient, naturellement, le recours à une méthode empirique, quantitative. L'auteur a peut-être tendance à la condamner trop absolument ; dans des lendemains informatisés, la banque des données, la perforatrice, l'ordinateur permettront sûrement le traitement quantitatif d'un tel sujet. Mais, en cette fin de siècle, l'usage d'une méhode qualitative, conceptuelle, totalement étrangère aux Facultés des lettres ou des sciences mais en honneur dans nos Facultés de Droit, s'imposait. L'auteur l'a pratiquée avec un rare bonheur. J'en tirerai une conclusion à l'heure où le recrutement des enseignants et chercheurs est posé pour la science politique. Sous peine d'appauvrir celle-ci, voire de l'arrêter dans le développement assez remarquable qui fut le sien en France depuis vingt ans, une liste d'aptitude ouverte aux titres et compétences scientifiques les plus divers, n'est-elle pas préférable à un système de concours centralisé et spécialisé ?

Il n'est pas facile de définir ce qu'est la politique. Trop schématiquement, on peut la situer à trois niveaux : au niveau le plus haut, la frange de l'écume, la politique de gestion, gouvernementale ou partisane ; au niveau moyen, le flot de surface, la politique de structure, les institutions constitutionnelles, le régime politique ; au niveau le plus bas, la lame de fond, l'organisation de la société, les bases socio-économiques de l'Etat. Si l'on se place à ces trois degrés pour juger d'après l'ouvrage de M. Pivasset, la signification politique du cinéma, en France, sous la IVe et Ve République, on est frappé par deux évidences : 1°) les films les plus courants, et au reste le plus souvent américains, sont des films d'intégration sociale, sans thème ni allusion politique explicite — 2°) la majeure partie des bons films français ont ouvertement un objet de contestation de la société. De là, puis-je demander à M. Pivasset, l'autorisation de conclure que le cinéma français est l'un des plus libres du monde ?

Est-ce aussi un cinéma intelligent, le plus intelligent ? Oui, si l'on retient qu'il émane de la gauche et à supposer que la droite soit la plus bête du monde. Mais n'y a-t-il pas là qu'une boutade

de M. Guy Mollet ? Même en s'en tenant au plan cinématographique, il n'est pas aisé de distinguer la droite et la gauche, comme s'y essaie M. Pivasset. Pourquoi la censure serait-elle nécessairement de droite ? ou la violence des mises en scène ? ou l'action opposée à la doctrine, et la magie, à la lucidité ? Est-il possible d'affirmer, tout en reconnaissant l'insuffisance d'une telle affirmation, que la critique est de gauche, qui émane d'un journal ou d'une revue cataloguée telle ? Et pour en revenir à un cadre qui déborde du cinéma, la droite est-elle nécessairement liée au sol, à la terre, à la jouissance des choses de la vie ? Camus était-il de droite, quand il exaltait la nudité des corps sur les plages méditerranéennes, leur soumission à la lumière, au culte du soleil ?

Ce qui est exact, c'est que la gauche qui fait ces films français, n'est pas communiste, qu'elle est romantique, populiste, libertaire, révoltée plus que révolutionnaire. Les grands systèmes qui pourraient provoquer l'antagonisme, l'apologétique chrétienne et le marxisme communiste (même destalinisé il conserve des caractères staliniens) jouent plutôt au bénéfice de l'intégration sociale et se rencontrent dans la condamnation d'un pessimisme négatif, sans espérance. Alors, pourquoi et comment dans notre société nationale, les choses sur la censure et l'autocensure étant bien celles que décrit M. Pivasset, l'agonistique utopique peut-elle opérer une percée, et quelle percée ? une véritable trouée ! L'explication me paraît résider dans la pensée de l'auteur : les producteurs et les censeurs sont-ils déterminés principalement par des préoccupations mercantiles ? Si les ciseaux d'Anastasie ne sont pas plus aiguisés pour les films de la nouvelle vague ou du nouveau cinéma, n'est-ce point qu'ils seraient rentables, donc qu'ils plairaient au public ? D'où je déduis que les Français restent un peuple libre.

J'entends bien que M. Pivasset après Marcuse et tant d'autres dénonce notre société d'aliénation. Mais l'aliénation n'est pas hélas, sur la terre des hommes, une nouveauté. N'existait-elle pas, même plus écrasante sous Louis-Philippe, quand la femme était rivée à des tâches d'esclaves jusqu'à la mort ou l'enfant saisi par l'usine dès l'âge de cinq ans ? Et la société moderne de consommation me paraît fournir à la masse de tous les gars qui se tiennent la main, par les satisfactions et les loisirs qu'elle leur apporte, l'occasion historique de leur libération.

Mais en définitive le succès des films auprès du public français ou leur condamnation par celui-ci, est-il dû réellement à des

considérations politiques ? Ne tient-il pas à la mesure dans laquelle le cinéma reste un art, un art spécifique par l'image et le mouvement, mais un art humain, traitant des sentiments éternels, l'amour, la haine, l'amitié, la foi, la mort ? Dans ce film admirable de Chabrol « Que la bête meure » où la magie de la photographie se combine à l'acuité de la critique sociale et à la tenue en haleine dans l'action, le triomphe final du renoncement sur la vengeance est-il politique ? Si oui, vive, alors, la politque !

Michel-Henry FABRE,
Professeur à la Faculté de Droit et de Science Politique d'Aix-en-Provence

30 janvier 1971.

INTRODUCTION

« L'objet de la science n'est pas de tout connaître () mais de comprendre l'ensemble. () Le propre de la compréhension de l'ensemble social, c'est de ne pas résulter et de ne pouvoir résulter d'enquêtes parcellaires ».

Rd. ARON

« En un monde où le coefficient politique affecte toutes les activités humaines, la science politique n'a pratiquement d'autres limites que celles qu'imposent les insuffisances de l'intelligence de l'homme aux prises avec la totalité des problèmes de la vie sociale ».

G. BURDEAU

« On ne peut séparer la politique (du) contexte culturel global sans l'appauvrir ».

M. DUVERGER

« Il faut pour comprendre l'art jeter un coup d'œil sur le contenu total de notre conscience ».

HEGEL

Trois ordres de considérations doivent être abordés, in limine, pour définir notre projet ; ils tiennent à la « signification politique », au cinéma et, en conséquence des résultats retenus de l'un comme de l'autre, à la méthode.

I. - De la signification politique

Annonçant que le négatif de « Bloko », film de résistance, du cinéaste français Ado Kyrou, serait détruit, le colonel Farmakis, responsable de la censure et porte-parole du gouvernement militaire de la Grèce croyait pouvoir préciser il y a peu : « Il n'y aura plus de politique dans les films » ; sa contribution, traditionnelle et douée d'une efficacité sui generis, quoique peu doctorale, peut être versée au dossier des controverses plus académiques sur la définition du politique.

Il ne s'agira, en mentionnant, de la manière la plus succincte, quelques-unes des principales propositions touchant à la reconnaissance du politique, en aucune façon d'entrer dans un exposé puis une discussion véritables conduisant à des prétentions de réfutation, pas plus qu'il ne s'agira ensuite, lorsque nous proposerons de ne voir le politique que comme une signification, d'étayer une conception originale : originale, elle ne saurait l'être, étant trop débitrice de constructions antérieures[1] ; étayée, elle ne saurait l'être, ici, autrement que par de rapides arguments : il ne s'agit en vérité que de faire mention claire et explicite des concepts utilisés à la base de notre recherche.

Tout d'abord, de la définition du politique[2], une première constatation s'impose, qui n'emporte aucune valorisation quant aux préférences personnelles que l'un ou l'autre peut nourrir pour tel ou tel système explicatif : d'un inventaire des propositions des juristes, philosophes, sociologues, anthropologues, ce n'est pas l'accord mais le désaccord qui se dégage, si l'on s'en tient aux termes précis dans lesquels la question est le plus souvent posée : termes de « définition », ou « délimitation »,

---

1. Notamment, et nonobstant la terminologie, celle des professeurs G. Burdeau et H. Lefebvre ; on pourra y voir, au mieux, un effort de rapprochement ou de synthèse, sur ce point particulier, de deux pensées qui s'informent dans des appareillages conceptuels apparemment très différents, sinon opposés ; au pire, vaine tentative syncrétique.

2. Voir notamment, Georges Balandier, Anthropologie politique, Paris, P.U.F., 1967, pp. 18-59 ; Georges Burdeau, Traité de Science politique, tome 1, Paris, Pichon et Durand-Auzias, 1966 (2e édition), pp. 1-44 et 117-176 ; Maurice Duverger, Méthodes de la science politique, Paris, P.U.F., 1959, pp. 1-33 ; Henri Lefebvre, Sociologie de Marx, Paris, P.U.F., 1967, pp. 104-162 ; Georges Bergeron, Fonctionnement de l'Etat, Paris, Colin, 1965, 660 p. ; S. Bernard, « Esquisse d'une théorie structurelle-fonctionnelle du système politique », Revue de l'Institut de Sociologie, (3), 1963, pp. 569-614 ; F. Bourricaud, « Science politique et sociologie », Revue française de Science politique, 1958, pp. 249 et suiv. ; J. W. Lapierre, Le pouvoir politique, Paris, P.U.F., 1953, 109 p. ; J. Freund, L'Essence du Politique, Paris, Sirey, 1935 ; N. Poulantzas, Pouvoir politique et classes sociales, Maspero, 1968 ; etc.

termes de « nature », d' « essence » du politique... De la valeur même des diverses contributions, découle par conséquent le caractère nécessairement contesté de chacune des propositions particulières, caractère qui, à son tour, entraîne, par juxtapositions ou superpositions partielles, l'imprécision des contours du concept général de « politique », comme au demeurant des principales notions qui l'entourent, le remplissent ou l'innervent : quant à ces limites, l'observation attentive conduit à remarquer que « chaque Ecole a sa manière propre de les tracer, tout en utilisant souvent les mêmes instruments »[3], et incite, par prudence, plutôt que de « définition » ou d' « essence », à parler de « repérage » du politique.

Les essais de définition ou de repérage peuvent être regroupés sous trois rubriques, caractéristiques de trois inspirations fondamentales : le fonctionnalisme, le structuralisme, l'approche génétique. Il va de soi que, parfois consciemment, des chercheurs mêlent les données relevant de démarches différentes, à l'intention de mieux saisir leur objet ou de mieux se faire comprendre et suivre.

Le « repérage » du politique par les fonctions consiste à considérer d'abord le tout social, à l'analyser, et à qualifier « politiques » certaines des fonctions isolées ; il conduit normalement à considérer la société ou certaines sociétés comme une « totalité organique » dont le politique serait un aspect, nécessaire à l'existence et à la « vie » de l'ensemble. Des variantes mettent l'accent sur le maintien de l'ordre social et la régulation des processus d'évolution, ou sur la différenciation externe de la société « globale » ou de certaines sociétés, ou sur la nature de ce qui réalise, en fait, cette fonction : le pouvoir, la relation d'autorité, les instruments de coercition, le consensus (ou la légitimité)... La valeur opératoire, descriptive, de ces conceptions est évidemment supérieure à leur valeur explicative et de définition, car elles reposent sur la valeur des postulats touchant à la « nature » et aux « besoins » de la réalité sociale, ou parfois à la sélection de la société « politique », ainsi que sur la qualification de certaines fonctions comme étant, devant être, « politiques ».

Le repérage du politique par les structures consiste à le voir sous l'aspect de relations plus ou moins formelles : « modèle » formalisé et entièrement abstrait, hiérarchie de normes (notam-

---

3. Georges Balandier, Anthropologie politique, op. cit., p. 40.

ment juridiques), pyramide de rôles, ou plus simplement : distinction des gouvernants et des gouvernés, organisation du territoire, mise en jeu de la force publique... Sans doute, le politique, dont on a une approximation au travers de l'étude fonctionnelle, se laisse deviner parfois aussi dans la considération des structures ; plus qu'un contenu, le politique est sans doute une forme. Pourtant, cette démarche (qui peut éventuellement être rapprochée de la précédente) laisse ouverte bien des questions, et suppose, pour que ses résultats soient les plus adéquats au réel, des conditions idéales d'isolement, d'unité et de stabilité des agrégats considérés.

Enfin, la démarche génétique vise à intégrer les fonctions et les structures dans des processus globaux d'où se dégage le politique ; elle a deux applications principales : l'histoire, en premier lieu (l'origine, l'évolution, les mutations des institutions et des sociétés) ; en second lieu, l'émergence du politique d'un fait donné, à un moment donné, pour des individus donnés : elle ne se propose alors rien d'autre que de découvrir une *signification* politique.

Le politique en tant que signification : qu'est-ce à dire ? Prenons un exemple. Deux magazines rendent compte du sujet d'un film, « Germinal », lors de sa sortie sur les écrans : du premier, « Miroir du cinéma » : « Face au capital, puissance sociale concentrée, se dresse l'ouvrier qui ne dispose que de sa force de travail. L'unique puissance sociale du côté du prolétariat est sa masse qui peut être brisée par la désunion, engendrée et entretenue par leur inévitable concurrence » ; du second, « Une semaine à Paris » : « Germinal — au cours d'un éboulement survenu dans la mine, une mère de famille perd tous les siens ». Dira-t-on que le politique est dans les faits ? Cet exemple enseignerait plutôt que le politique naît du rapport entre le sujet et l'objet, dans l'interprétation du fait par l'homme, dans la *qualification* politique donnée subjectivement au fait (que le fait soit ici la condition ouvrière au XIX[e] siècle, l'éboulement, ou le film intitulé « Germinal ») ; aussi, sous réserve d'une stricte acception donnée au participe, peut-on acquiescer à la proposition selon laquelle « les relations politiques sont des relations sociales qualifiées d'une certaine façon »[4] — la réserve ayant pour effet d'exclure une scission à l'intérieur des relations sociales, entre certaines qui seraient politiquement qualifiées, et

4. G. Bergeron, op. cit., p. 25.

d'autres qui ne le seraient point ; car une telle scission pourrait conduire à une pétition de principe[5], à laquelle serait attachée de surcroît, dans la pratique, une détermination arbitraire des « limites » de ce qui serait politique. Par suite, si le politique peut avoir ou non une essence objective, dans la réalité, est pour nous une question extérieure au problème de délimitation et de qualification du politique, dès lors qu'il apparaît que le politique existe dans la conscience qui est prise de cette réalité. En des termes équivalents, nous dirons que la réalité (y compris le non-social) relève du social, et que c'est la conscience (relative) du social qui donne naissance à la signification politique. Ce point de départ, fondamental, est celui de Georges Burdeau[6]. A notre sens il ne méconnaît pas les caractères principaux du politique, tandis qu'il aide, en retour, à les mieux préciser et à tenter de les élucider. Traçons ici l'esquisse d'un raisonnement sur le politique considéré comme une signification, et appuyé sur trois propositions relatives, hors toute définition, à des *caractères* du politique :

1. — Le politique est téléologique et axiologique.
2. — Le politique est idéologique et polémique.
3. — Le politique est synthétique et totalitaire.

Téléologique et axiologique. « Toute action politique est projet », écrit le professeur Burdeau[7], qui souligne ainsi l'insuffisance d'une sociologie étroitement positiviste. Deux éléments peuvent être dégagés du projet politique : une finalité, et — éventuellement — un autre phénomène de conscience, d'aspiration à la rationalité, de réalisation de la rationalité. Il ne nous semble pas que l'on puisse parler véritablement, en tous les cas, de conscience et de rationalité non pas même, à l'évidence, s'agissant du politique, mais encore pour ce qui est du projet politique : le projet peut être parfois obscur, plus ou moins inconscient, effort imparfait et incertain vers la rationalité... La finalité, autre phénomène de conscience, est généralement re-

---

5. A laquelle s'expose l'auteur précité lorsqu'il écrit par ailleurs (Fonctionnement de l'Etat, op. cit., p. 18) : « Le politique comprend donc la politique et s'étend à tous les éléments de la vie sociale qu'on peut qualifier de « politiques ».

6. « Tout effort est vain qui prétendrait chercher le politique dans un ensemble de faits objectivement établis. Le politique est un caractère que l'esprit attache aux phénomènes par une opération qui lui est propre ». Traité de science politique, op. cit., tome 1, p. 24. Voir aussi : « De la nature de l'univers politique — Essai sur l'objet de la recherche fondamentale en science politique », Revue de l'enseignement supérieur, n° 4, 1965, pp. 23-35.

7. Op. cit., p. 33.

connue à l'ordre des représentations politiques[8]. Naturellement, cette « finalité » repose sur la considération de valeurs ; le caractère téléologique et le caractère axiologique du politique sont étroitement liés. Nous dirons que le politique est finalisé par le but (représentation quelconque du « Bien commun », de l'intérêt général ou même de tels intérêts particuliers ; à noter que le « pouvoir » peut être non seulement le moyen, mais le but) ; il est finalisé par le moyen (qui ressort du jeu stratégique) ; il est, enfin, finalisé par l'objet (idéologique). Sur ces bases, on conçoit mal que le politique soit pratiqué comme une science positive, sauf peut-être au niveau de la stratégie ; le politique ne peut perdre son caractère téléologique et axiologique, d'où l'ambiguïté du statut de la *connaissance politique,* qui ne se dégage que malaisément et jamais complètement de l'idéologie politique, laquelle peut être utilisée aux fins de stratégie politique...

Idéologique et polémique. Avec les apparences du paradoxe, ce sont ces caractères qui justifient que situer le politique dans l'ordre des représentations mentales, et le voir émerger dans une signification, est (en l'occurrence) le contraire d'une position d'idéalisme philosophique. Considérons une société globale, par exemple un Etat-nation moderne. Certains en dégageront l'idée d'un « instinct d'agrégation » ou d'une « fonction d'intégration » au service du groupe considéré comme une unité « organique » et le politique sera identifié dans ou à cette fonction globale de cohésion et de défense, qui se réalise par le consensus, les institutions et la contrainte. Mais l'idée appelle *nécessairement* la considération d'une force contraire, qui

---

8. Voir ainsi (souligné par nous) : Maurice Duverger, Introduction à la politique, Gallimard, 1964, p. 242 : « Réduit à sa plus grande simplicité, à son élément fondamental, le combat politique oppose ceux qui sont à peu près satisfaits de l'ordre social existant, **qui veulent le conserver,** et ceux à qui cet ordre ne convient pas, **qui veulent le changer.** Les premiers constituent « la droite » ; les seconds, « la gauche ». La droite et la gauche **sont ainsi définies par leurs objectifs :** conserver l'ordre existant, ou le remplacer » ; Pierre Fougeyrollas, La conscience politique dans la France contemporaine, Paris, Denoël, 1963, p. 325 : « En définitive, la politique c'est la globalisation du social **afin de le maitriser** » ; G. Bergeron, op. cit., p. 27 : « C'est un des traits premiers de la vie politique de manifester des caractères **de volontaire, de prémédité** »... ; Radomir Lukic, « Problèmes de la sociologie des doctrines politiques », Cahiers internationaux de Sociologie, Vol. XXXII, 1962, p. 73 : « Sont « politiques » toute pensée et toute action se rapportant **à l'orientation** de la Société (partielle ou globale) **vers un but déterminé.** Quant à la politique elle consiste, dans sa manifestation perfectionnée et la plus développée, **dans un but** conscient et bien précis. **Autour de ce but rayonne toute une sphère d'aspirations et de désirs mal définis,** d'adaptations semi-conscientes au milieu, etc., qui enveloppent le domaine politique » ; etc.

l'explique fonctionnellement : une force de dissolution, de désintégration, de dispersion ou de différenciation (entropie). Le politique sera alors la force centripète du groupe « global », les forces centrifuges s'exprimeront plutôt au niveau de « la politique » (en tant qu'elle est division partisane et conscience de division). Mais une étude plus attentive peut faire apercevoir d'une part que la politique et la division font partie du politique — même entendu comme essentiellement « intégrant » — et d'autre part que le politique exprime moins l'intégration véritable de la société totale qu'une hégémonie, une « structure de domination ». La première proposition revient à dire que le conflit est, jusqu'à un certain point, un mode d'intégration, notamment lorsqu'il est institutionnalisé (c'est-à-dire, ritualisé), tant il est généralement vrai que la formation ou l'organisation ont un premier aspect de résolution et de dissolution, et que c'est une dynamique interne et conflictuelle qui est *constitutive* de toute société[9] ; ainsi cette première proposition conduit naturellement à la seconde, qui revient à prendre acte du caractère polémique de l'action des hommes, des groupes et des classes autour du pouvoir ainsi que du caractère à la fois nécessairement de compromis et nécessairement inégalitaire de tout équilibre instantané du politique et de l'Etat. En même temps que le pouvoir hégémonique mais relativement « autonome », objectivisé, affirme sa nécessité, compte tenu de la structure de classe de la société, il doit être, pour la même raison, limité et masqué : limité parce qu'il est suspect aux classes privilégiées qui ont l'hégémonie réelle dans la société civile, masqué parce que, sinon, les situations et les relations sociales « examinées dans leur réalité objective, pourraient apparaître, d'un point de vue purement rationnel, sujettes à caution »[10]. Qu'est-ce alors que

---

9. « Un système social est un champ de forces dont la capacité de persister procède de ses propres conflits socialement transmutés » V. W. Turner, Schism and Continuity in an African Society, Manchester, New York, 1957, Préface, p. XXII, cité par W. F. Wertheim, « La société et les conflits entre systèmes de valeurs », Cahiers internationaux de sociologie, 28, janvier-juin 1960, p. 35 ; « La ruse suprême du pouvoir est de se contester **rituellement** pour mieux se consolider effectivement » G. Balandier, Anthropologie politique, op. cit., p. 50.

10. G. Burdeau, Traité..., op. cit., p. 143 : « Sans cette connivence des individus qui consiste à accepter les choses telles que les mythes ou les symboles sociaux les présentent plutôt qu'à les voir telles qu'elles sont, tout l'appareil politique s'effondrerait. Le mensonge est fondamental » (id., pp. 144 et 147) d'autant plus que, si l'on suit jusqu'à ce point le professeur Burdeau, « en dépit des efforts accomplis pour rationaliser le phénomène du Pouvoir il n'apparaît pas que l'activité de ceux qui détiennent les prérogatives soit devenue plus bénéfique pour les gouvernés » (pp. 13-14). Voir aussi : J. W. Lapierre, « La magie politique des sociétés civilisées », Esprit, 1957, n° 11.

et les sociétés partielles, et, comme par un charme les fascine et les aveugle, en même temps qu'elle est leur produit et les réalise, mais d'une manière transmutée, abstraite[11]. Qu'est-ce que le politique ? Du social soustrait à la société, une pratique sociale abstraite en pratique politique, une réalité abstraite en idéologie ; c'est une abstraction, une représentation, une fiction nécessaire[12] qui va engendrer tout un formalisme d'Etat que l'idéologie supporte et vivifie, notamment le Droit, phénomène de représentation en tant que phénomène de normativité (incitative-répressive). L'hypothèse fondamentale du professeur Burdeau (que « l'univers politique ne coïncide pas avec le monde réel (,qu')il en est une sorte de doublure psychique qui, à partir des mêmes faits, est tissée avec des représentations et des croyances spécifiques »[13] rejoint exactement l'intuition du jeune Marx, dans « La Question juive » (1844) : « L'Etat politique est vis-à-vis de la société civile dans un rapport aussi spiritualiste que le ciel par rapport à la terre »[14] et la « dénaturation » de l'un n'est autre que la conscience « idéologique » pour l'autre. Et les termes sont équivalents : phantasmagorie, illusion, mystification, idéologie, magie, opacité, qui désignent le caractère essentiel du politique. Irons-nous jusqu'à dire comme le professeur Burdeau que « la réalité est neutre, c'est la conscience qui est politique et c'est elle qui, si l'on peut dire, déteint sur les faits »[15] ? Le réalisme ne peut s'effaroucher d'une telle proposition, si l'on considère qu'elle s'applique exclusivement à la qualification politique que porte le sujet dans sa relation au fait, et qu'elle n'exclut pas le conditionnement d'un tel processus de qualification. Par contre, ce n'est peut-être pas le terme « neutre » que nous utiliserions, mais les images de transparence ou de nudité : la réalité, ce sont les rapports sociaux dépouillés de l'idéologie. Mais peut-on échapper à l'idéologie et au politique ? L'idéologie et le politique en tant qu'idéologie manifestent et dissimulent l'impuissance réelle et la compensation mensongère ; mais ils sont aussi, ne serait-ce que déjà dans ce projet, effort de rationalisation et de prise de conscience de soi, de dissipation de l'irrationnel et de maîtrise du réel. Si l'on peut dire que la vérité du politique est dans le social, il faut donc

11. Voir Henri Lefebvre, Sociologie de Marx, op. cit., p. 6.
12. Voir G. Burdeau, op. cit., p. 15 : « C'est lorsque le social se politise que les fictions atteignent le maximum de leur nécessité ».
13. Op. cit., p. 14.
14. Cité par H. Lefebvre, op. cit., p. 110.
15. Op. cit., p. 138.

ajouter que le politique est, sinon déjà du « social devenu conscient »[16], au moins *du social en train de devenir conscient*, du social qui sera devenu conscient lorsque (et si) le politique (mensonge) aura disparu (et disparaît).

Synthétique et totalitaire, enfin. Synthétique, en tant que qualification intellectuelle donnée aux faits sociaux, éventuellement à tout fait social dont les significations autres, les caractères de contingence ou de nécessité sont transcendés par la signification politique et la valorisation idéologique (même si l'Etat moderne, en tant que facteur du pouvoir, en tant que forme et lieu d'exercice du pouvoir, est le « foyer » central du politique dans notre type de société[16bis]). Totalitaire, en tant que l'esprit humain tend à ordonner les significations d'une manière plus ou moins cohérente, d'une manière plus ou moins rationnelle ou au contraire paralogique, en un univers mental (dont la fonction pratique, de justification de la pratique sociale, ne saurait être méconnue : les « représentations secondaires » permettent cette liaison, ces ajustements, et l'extension réelle ou fallacieuse en direction de l'universel des significations intégrées). Mais le politique ne peut pas être dit « totalitaire » seulement parce que son « champ » est universel, et parce que, intégrant le conflit, il est universel en tant que « système » : il peut être dit totalitaire aussi en tant que la politisation est croissante et apparemment sans limite : croissante en tant que représentation de la « sphère » des « intérêts publics », croissante (et perfectionnée) en tant qu'idéologie et mystification, croissante en tant qu'effort pour construire un univers rationnel. Le maximum de la scission du réel et de l'idéologique, du social et du politique, le maximum de la pénétration et de l'inhibition des rapports réels par les rapports mystiques amènera-t-il, par le développement d'une négation interne, à la dissipation des nuages et à l'acceptation consciente d'un réel rationnel ? En d'autres termes, la croissance mentale du politique dans la nouvelle « société industrielle avancée »[17], vers ce qui sera peut-être « un type d'Etat nouveau, l'Etat fonctionnel »[18], amènera-t-elle à sa négation historique ?

---

16. G. Burdeau, op. cit., pp. 168-170.

16bis. Ces formulations n'impliquent nullement un rejet de la conception scientifique selon laquelle le **pouvoir** est le **concept central de la science politique** moderne ; il s'agit là d'autre chose, que nous n'abordons pas ici.

17. Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Paris, Les Editions de Minuit, 1968, 283 p.

18. Georges Burdeau, op. cit., p. 22.

Sur une telle question, essentielle et à bien des égards préjudicielle, est-il déraisonnable de demander au cinéma de témoigner de ses prémonitions ? Est-il déraisonnable, d'abord, de chercher dans un domaine tel que le cinéma les indices principaux et les limites actuelles de la signification politique ?

II. - Du cinéma, de la communication et de la propagande au cinéma

Au point de rencontre, dans une aire anthropologique, de l'économie et de la culture, des institutions et du psychisme, du créateur et des masses humaines[19], il est à attendre du cinéma, en même temps qu'il expose, façonne et transmet un contenu de culture, qu'il soit une sentinelle de la société : qu'il en exprime l'unité et la cohésion encore plus que les autres arts[20], mais aussi qu'il traduise la conscience troublée des dialectiques nécessaires mais indécises de la normalité et de l'anormalité, de la normativité et des pratiques ; qu'il soit miroir, mais aussi phare, et projecteur... « L'imaginaire c'est bien plus que l'imaginaire »[21] : c'est le sacré rencontré, la politique accomplie ou éludée ou transmutée. Le cinéma, plus précisément, ne pouvait pas ne pas devenir, suivant l'expression d'Etienne Souriau, « fait d'Etat » : industrie vulnérable et de prestige, dont les produits ont une consommation de masse[22] et qui déterminent des conduites mimétiques ou d'utopiques, prémonitoires, dangereuses élucidations et rebellions.

---

19. « Par communications de masse, ou mass media, nous entendons les procédés par lesquels des groupes de spécialistes se servent d'inventions techniques (presse, radio, film, etc...), pour répandre un contenu symbolique dans un vaste public, hétérogène et géographiquement étendu » Morris Janowitz et Robert Schulze. « Tendances de la recherche dans le domaine des communications de masses », Communications, n° 1, 1961, p. 166.

20. Cf. André Leroi-Gourhan, « L'histoire sans texte », in : L'histoire et ses méthodes (Encyclopédie de la Pléïade), Gallimard, 1961, pp. 240-241 : « Les manifestations esthétiques partagent avec le langage le privilège de mieux concrétiser l'unité ethnique. Un fait ethnique esthétiquement particulier se trouve au point d'intégration de la physiologie, du comportement technique, de la perception par le sujet de son insertion spatio-temporelle et du symbolisme figuratif : le physique, le technique, le social et le symbolique confèrent sa tonalité au fait esthétique sans qu'on puisse retrancher aucune des sources ».

21. Jean Duvignaud, Sociologie de l'art, Paris, P.U.F., 1967, p. 4.

22. Le rendement total d'un film moyen, en France, a pu être estimé à environ un million de spectateurs, un million et demi pour un film français ; Cf. Jacques Durand, Cinéma et Public (Etude statistique de la demande). Thèse Sciences économiques, Paris, 1956 (dactylographiée), p. 21.

Il est, en effet, acquis, à l'heure actuelle, que le cinéma exerce une influence sociale qui éventuellement peut être mesurée lorsqu'elle est spécifique[23], et dont on cherche à prendre la mesure lorsqu'elle est générale ; il est admis également que le cinéma peut être, et est effectivement dans un certain nombre de cas, un moyen appréciable d'expression de la pensée. Faut-il alors s'attacher à réfuter cette opinion tenace, selon laquelle le cinéma ne serait qu'un « pur divertissement » (« pure entertainment ») ? Il est vrai que c'est une erreur commune, et pas seulement dans les milieux professionnels, même si les spécialistes de psychologie et de sociologie ont, sur ce point une doctrine unanime[24]. Pur divertissement, pure distraction : le film n'aurait aucun contenu intellectuel digne d'être pris en sérieuse considération, il répondrait à un simple besoin d' « évasion » ; par suite, les effets du film seraient momentanés et superficiels et, finalement, négligeables. Par ailleurs, le film serait antithétique de la propagande : l'introduction d'une signification (« propagande »...) serait contraire à la finalité distrayante de ce spectacle. On voit que dans cette opinion, ce qui est distrayant ne doit guère avoir de sens, et que la réciproque est vraie : ce qui a un contenu intellectuel est présumé ennuyeux. De telles propositions sont évidemment inacceptables, non seulement par leur fausseté en ce qui concerne le cinéma existant en fait, mais encore par les pauvres considérations sur la nature humaine qui en sont les prémisses. Sans doute une cause de cette façon si répandue de voir les choses tient-elle à l'ambiguïté essentielle du cinéma, à la fois spectacle et mode d'expression de la pensée[25], à la fois élément du « show business », aux origines foraines et triviales, et art élaboré, et surtout puissant instrument de communication de masse. L'un de ces aspects fondamentaux échappe à l'opinion non informée ou avilie par d'exclusives préoccupations mercantiles[26].

---

23. Dans des conditons de laboratoire. Voir par exemple : Franklin Fearing, « Influence of the Movies on Attitudes and Behavior », The Annals of the American Academy of Political and Social Science, novembre 1947, pp. 70-79, notamment p. 73.

24. Voir notamment : Franklin Fearing, « Influence of the Movies on Attitudes and Behavior », The Annals of the American Academy of Political and Social Science, nov. 1947, p. 72 ; Léo C. Rosten, « Movies and Propaganda », The Annals of the American Academy of Political and Social Science, t. 2, p. 117 ; « Mass Media · Content, Function and Measurement », The Journal of Social Issues, vol. II, n° 3, été 1947, Boston (Mass.), p. 3 ; etc.

25. Le Professeur Pinto (La liberté d'expression et d'information, Paris, Domat-Montchrestien, 1955, p. 209) nuance heureusement le refus abrupt de Dugult.

26. Ou autrement aliénée ; ainsi l'employé de commerce interviewé dans « Le

C'est ce qui ressort de la considération de quelques éléments de la théorie moderne des communications, qu'il faut rappeler succinctement ici.

Le processus élémentaire de la communication peut être schématisé de la façon suivante : une signification est transmise, échangée entre des individus ou des groupes, au moyen de messages qui s'informent en des « signes », éléments d'un code, verbal ou non verbal, qui constitue un « langage », naturel ou convenu, entre ces individus et ces groupes. Communiquer, c'est chercher à établir quelque chose en commun avec autrui, une « communauté » avec lui, un partage d'information ou de réflexion, un échange d'expérience (l'offre d'une expérience, l'appel fait à une expérience analogue). Le processus de communication vise, par le moyen des signes, à établir un rapport entre un producteur de signes et un destinataire ou receveur de ces signes, rapport qui est d' « échange » si la communication a lieu effectivement et pleinement, c'est-à-dire si les deux partenaires qui sont les termes du processus retirent, du message en tant que signe, la *même* signification.

Au départ du processus, le producteur du message doit traduire son intention (idée, image, impression...) dans un code qui la rende communicable. Cette mise en code peut être plus ou moins adéquate à l'intention de l'émetteur du message : il est possible qu'elle ne corresponde pas, pour des raisons diverses, notamment techniques, à la totalité de ce que l'émetteur entendait transmettre ; il est possible qu'elle transmette ce contenu d'une manière incorrecte, déformée ; il est possible enfin qu'elle soit partiellement illusoire et qu'elle ne forme pas des signes intelligibles pour un destinataire.

Le message est codé en « signes », au sens général (indices, symboles, signaux, signes de substitution, signes verbaux) ; le mot « signe » est ambigu, et employé très diversement selon les auteurs ou selon le sens générique ou le sens étroit qu'on lui accorde : il s'agit ici du sens général. « Tout objet matériel,

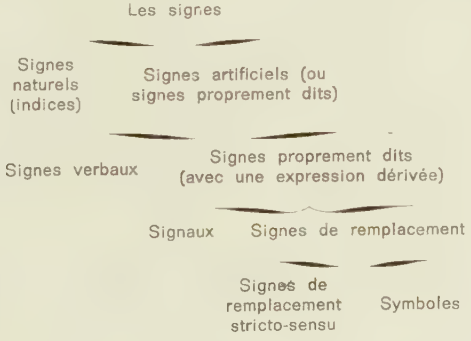
---

Joli Mai », de Chris Marker : « Moi ce qui m'intéresse au cinéma, c'est de voir des gens bien habillés, en train de téléphoner... de boire du whisky... des trucs comme ça, quoi ! **Payer** pour chercher à comprendre... Vous plaisantez ! ». Mais c'est une illusion voisine et aussi grave de conséquences que la division qui est faite par d'autres du cinéma en cinéma de divertissement et cinéma de témoignage, ou encore en cinéma « fiction » et cinéma « document », car un cinéma de divertissement peut avoir et a bien souvent une valeur formatrice, car le cinéma de fiction est aussi un témoignage, témoignage parfois subjectivement voulu tel et toujours objectivement analysable comme tel.

toute propriété de cet objet ou tout événement matériel devient un signe, quand dans le processus de communication, il sert, dans le cadre du langage adopté par les personnes qui communiquent, à transmettre certaines pensées concernant la réalité, autrement dit le monde extérieur ou des expériences intérieures (affectives, esthétiques, volontaires, etc.) de l'une des personnes qui communiquent »[27]. Ces signes doivent être adressés à leur destinataire, et perçus comme tels par celui-ci ; il s'ensuit pratiquement un certain nombre de conditions auxquelles le message doit satisfaire pour être transmis effectivement (rapidité, netteté, en sorte de capter l'attention du destinataire, éventuellement répétition, afin de vaincre la concurrence de la masse des autres messages qui assaillent chaque destinataire, afin de ne pas être déformé par des interférences éventuelles...). Mais surtout, le message doit être décodé convenablement, c'est-à-dire d'une manière qui corresponde (au plan des significations) à la mise en code initiale ; pour cela, le destinataire doit être en mesure d'appréhender le message, de le confronter au « code » qu'il suppose applicable (c'est-à-dire, d'une façon ou d'une autre, à son expérience) et doit être incité à lui donner une « réponse » appropriée (acte, ou modification d'opinion, ou simple mémorisation). Il faut donc d'une manière pratique, que le message utilise des signes qui soient tels dans l'expérience du destinataire, que ces signes éveillent des aspirations dans la

---

27. Adam Schaff, Introduction à la sémantique, éditions Anthropos, Paris, 1968, p. 161. Nous adoptons ici la typologie des signes du Professeur Schaff, à l'exclusion de celle du néo-positivisme américain (Schramm, etc.). La typologie adoptée peut être ainsi schématisée (voir Schaff, op. cit., pp. 142-285 et spécialement pp. 160-178) :



personnalité du destinataire, que ces aspirations soient admissibles et puissent être relativement satisfaites dans la situation sociale (familiale, professionnelle, etc.) qui est celle du destinataire au moment où il les éprouve. C'est alors seulement que le message, au terme du processus, reçoit la « réponse » optimale, et que le processus établit une « communication » complète et effective. On mesure les difficultés pour qu'il en soit ainsi, la principale restant qu'il s'agit d'établir un échange entre des individus ou des groupes d'individus *ayant des champs d'expérience différents :* dès lors, l'échange présente — toutes choses égales par ailleurs — les embarras du troc, sans être à l'abri de difficultés analogues à celles de la circulation monétaire, puisque des langages élaborés tendent à faciliter la communication. On conçoit que le système n'est pas plus rationnel ou plus solide que le chaînon le moins rationnel ou le moins solide parmi ceux qui le constituent[28].

A partir de ces éléments premiers, on peut prendre une juste mesure du signe, en évitant de le fétichiser, si on le considère d'une manière dynamique à l'intérieur du processus ; et l'on peut comprendre que la « signification » au cinéma n'est ni une simple conséquence, ni un but, ni une propriété inhérente à l'objet (le signe), ni une intention (la pensée du cinéaste ou même du spectateur), ni non plus d'une manière un peu simpliste la réaction à des « stimuli », comme la réflexologie peut la constater au niveau instinctif : elle est la relation entre les personnes qui communiquent. Deux conséquences peuvent être déduites de tout ceci : d'une part tous les signes ont, en tant que tels, dans le processus de communication, une signification, et d'autre part le « signifié » (le contenu, l'idée) pré-existe, en *règle générale,* chez le récepteur du message, le spectateur : le « signifiant » filmique fait référence à l'expérience de ce dernier, « actualise » le signifié.

Si l'on tient compte de ce que, pour le film, le destinataire est un très grand nombre, c'est à un très grand nombre d'expériences analogues que le message doit faire appel chez les spectateurs, et c'est pourquoi les moyens de communication dès lors qu'ils sont de masse ont beaucoup de peine à échapper à la redondance. Mais les rapports entre le cinéaste, le film et

28. On peut, sous la réserve de l'utilisation du terme « signal », à notre avis trop restrictif, utiliser, pour représenter graphiquement le processus, les diagrammes du Professeur Schramm (The Process and Effects of Mass Communication, Univ. of Illinois Press, 1961, (5e éd.), pp. 6 et 21).

le public, du point de vue de la signification, sont en réalité extrêmement complexes, car il arrive fréquemment qu'une œuvre ait une signification principale, mais aussi des significations marginales, qu'elle ait une signification universelle (ou très générale) et des significations occasionnelles ; ceci vaut aussi pour des ensembles de signes dans l'œuvre, ou même pour un signe. Le contexte joue alors un rôle considérable pour déterminer si les significations marginales ou occasionnelles s'imposent, ou bien si elles sont concomittantes de la signification principale ou générale, ou bien si elles doivent céder à la signification principale ou générale. En outre, il peut être important[29] de distinguer, entre d'une part la structure idéologique et d'autre part le contenu idéologique apparent : sans doute les auteurs américains pensent-ils exclusivement à la structure idéologique d'une personnalité donnée, et non pas à la « structure » d'une œuvre ; ils cherchent davantage à corriger ou compléter l'étude d'Adorno sur la personnalité autoritaire qu'à définir un instrument d'analyse des œuvres. Mais la distinction peut être étendue sans inconvénient, et laisse attendre des fruits sur les deux plans : celui de la personnalité (de l'auteur ou du spectateur, des structures idéologiques différentes utilisant ou requérant des techniques de propagande différentes), et celui de l'œuvre (qui n'est pas seulement un « contenu »). On peut en dire autant de la distinction subsidiaire entre contenu idéologique formel et contenu spécifique ou substantiel : le Professeur Rokeach a montré que sous des similitudes apparentes, il pouvait y avoir les plus grandes différences au fond, entre l'un et l'autre. Qu'en est-il au cinéma ? Le problème est là d'autant plus important que c'est lorsque le contenu idéologique « formel » est mineur (comme au cinéma, en général) que le contenu « substantiel » du film peut véhiculer toute une conception du monde. Il est bien évident que lorsqu'un auteur écrit à propos du cinéma : « La formation de deux blocs idéologiques, le durcissement généralisé des mentalités collectives en cosmogonies fermées, se reflètent dans les œuvres cinématographiques qui, dans la grande majorité des cas, véhiculent une conception totale de la vie »[30], il vise bien davantage le contenu « substantiel » des films que leur contenu idéologique « formel » et apparent, même s'il n'explique pas la distinction. Il

29. Voir : M. Rokeach : « Political and religious dogmatism : An alternative to the authoritarian personality ». Psychol. Monog., 70, n° 18 (n° 425, 1956).

30. Alain Guillot : « Les aspects politiques du cinéma américain », L'année sociologique, (3e série, 1960), P.U.F., Paris 1961, p. 112.

est non moins évident que c'est ce contenu « substantiel » et non «formel » et apparent qui était l'objet de l'étude que fit Sigmund Kracauer des films allemands, apparemment apolitiques, pour la période qui précéda le nazisme[31]. On constate de nos jours, d'une manière indiscutable, le transfert d'énormes masses de signes vers les champs non-verbaux, et particulièrement et essentiellement le champ iconique (ce qui est d'importance, un moyen de communication généralisé comme l'écriture, la parole ou l'image *exprimant,* dans le devenir historique, un certain type de domination politique et *renforçant* ce type déterminé de domination) : on ne peut supposer un instant, pour le cinéma, ni que ces signes se réfugient pour l'essentiel dans les « Actualités » et les documentaires (qui représenteraient la « réalité ») et pas dans les films de mise en scène (qui représenteraient la « fiction »), ni qu'ils soient présents d'une manière formelle et évidente dans la production, étant données les contraintes économiques, de censure, et de psychologie des spectateurs, qui pèsent sur cette production. C'est le contenu substantiel de la masse des films commerciaux qui est enrichi de la masse de ces transferts de signes. De là, la tentation de pousser l'analogie de l'expression cinématographique avec un langage jusqu'à la réduire à celui-ci, en écartant plus ou moins la spécificité esthétique de l'œuvre au profit de la « lecture » des signes...

C'est que la vie sociale est essentiellement pratique, et que le souci pragmatique de « faire servir » le cinéma à une communication qui ne soit pas purement esthétique (à supposer qu'une telle communication, « pure », soit possible) est étayé de puissants intérêts : la propagande figure parmi les armes, les moyens du combat politique[32] au même titre que l'argent, le nombre ou l'encadrement collectif ; elle n'est pas toujours ouverte, car la stratégie qui unifie ces moyens exige souvent des camouflages, voire des diversions ; on peut même estimer, non sans raison, qu'une règle de la propagande est d'être dissimulée[33] et diffuse, parmi les autres flots de commu-

31. Voir aussi : Jacob Peter Mayer, Sociology of Film, Studies and Documents, London, Faber & Faber Ltd., 1948, p. 267.

32. Maurice Duverger, Introduction à la politique, op. cit., p. 156.

33. En ce sens, notamment, voir Alain Guillot, « Les aspects politiques du cinéma américain », op. cit., pp. 112-113, qui traite du domaine cinématographique : « Au surplus, la propagande opérant à visage découvert, cantonnée dans un domaine particulier est une vue de l'esprit génératrice d'erreurs. Depuis longtemps, la persuasion politique est devenue clandestine et généralisée ».

nication, dans les relations interpersonnelles ou massives. Mais tout ce qui est communication n'est pas propagande, à plus forte raison propagande portant sur des éléments essentiels de la conscience politico-sociale. Il est nécessaire de circonscrire la propagande[34]. Peut-être, est-ce trop réduire son champ qu'exiger qu'elle soit payée de succès (« une propagande inefficace n'est pas une propagande »[35], en considérant sa finalité qui est bien, en vérité, d'obtenir quelque effet (l'« art de persuader le public », selon Grierson) : mais l'on connait bien des propagandes malencontreuses et qui n'en apparaissent pas moins propagandes. Le cinéma incite à une grande prudence dans les définitions, dont les images, qui « communiquent » beaucoup, à coup sûr, répondent à des intentions souvent cachées ou ambiguës : pourtant, c'est l'intention plus que l'effet qui parait caractériser la propagande, même au cinéma, et nous considérerons comme topique la définition suivante[36] : « l'essai délibéré d'influencer des attitudes de masses, sur des sujets controversés, au moyen de signes plutôt que par la force ». C'est aussi, d'une manière plus appliquée, la conception qui est l'essentiel de la définition que propose l'auteur d'une étude sur « le film de propagande » : « Un film de propagande est un film qui vise à propager une cause, dans un esprit d'efficacité immédiate, en direction d'un public déterminé, et en situant au second plan les soucis de rentabilité commerciale et la finalité esthétique »[37], le caractère plus restrictif de cette définition pratique par rapport à la définition adoptée, tient évidemment à ce que la propagande par le film déborde largement le film de propagande. Outre l'intention de propagande, on trouve dans les deux définitions un autre élément commun : le domaine de la propagande : « une cause » à propager, « des sujets controversés » à traiter. Nul ne songe à accuser de propagande qui exposerait des vues manifestement insusceptibles de soulever une sérieuse contestation morale, politique, sociale. Les frontières du controversé sont essentiellement mouvantes et floues, ce qui est une première difficulté ; mais il en est une seconde : ces frontières ne sont pas les mêmes, ni comparables, sur des sujets identiques,

34. Sur plusieurs définitions de la propagande, voir J. Ellul, « Propagandes », Paris, A. Colin, 1962, pp. 6 à 8.

35. Ellul, op. cit., p. 6.

36. Du Professeur Rosten, Movies and Propaganda, op. cit., p. 118 : « Propaganda, according to the most cogent authority in the field, is the deliberate attempt to influence mass attitudes on controversial subjects by the use of symbols rather than force ».

37. F. Chevassu, Image et Son, nº 188, p. 12.

selon qu'il s'agit de tel moyen de communication de masse ou de tel autre. Spécialement, il faut constater la situation toute particulière du cinéma à cet égard. Dans tous les pays occidentaux, et notamment aux Etats-Unis et en France, on a mainte fois constaté combien l'opinion (spectateurs dans les salles, administrateurs et hommes politiques, publics potentiels, journalistes...) était sensible aux allusions politiques et sociales qui se pouvaient trouver dans un film : alors que nul ne songerait à reprocher à un organe de la presse écrite ou même de la radiodiffusion d'aborder tel ou tel sujet, voire de le traiter dans un esprit nettement orienté, au contraire un film qui soulève un débat d'idées dans le public suscite presque immédiatement une controverse quant à la *légitimité* d'une telle intervention, et non pas seulement son *bien-fondé*, — controverse où l'accusation de « propagande » est aussitôt portée, souvent avec beaucoup de conviction. La raison principale en est certainement que le public, comme l'a montré le Professeur Rosten[38] s'attend à trouver des éléments controversés dans son journal mais s'attend au contraire à ce que ce qui lui est offert au cinéma soit « agréable » et point dérangeant, par une exclusion réciproque et traditionnelle (dans la conscience populaire et les préceptes commerciaux des professionnels) des sujets sérieux et du spectacle cinématographique. La différence avec laquelle l'opinion traite le cinéma, quant à la présence supposée de « propagande », par rapport au livre ou à la presse est remarquable lorsque le film est une adaptation d'une œuvre littéraire publiée, ou déjà représentée au théâtre, sans soulever des passions politiques comparables.

Mais si l'on analyse de près la situation du cinéma, toujours sous cet aspect du « controversé », du « non-controversé », et de la « propagande », on est fondé à se demander si cette situation, bien plutôt qu'un véritable refus du controversé, ne traduit pas plutôt un rapport particulier des mass media et de la propagande : *la situation de monopole de propagande*. Rappelons qu'au sens de la théorie des communications de masse, il y a monopole de propagande « quand les organes d'information manifestent peu ou pas d'opposition à la définition de valeurs, de politiques ou d'images. Autrement dit le monopole de l'information est réalisé en l'absence de contre-propagande »[39].

38. Op. cit., p. 117.

39. P. F. Lazarsfeld et R. K. Merton, « Mass communications, popular taste and organized action », in Schramm, W. (ed.), The Process and Effects of Mass Communication, op. cit., p. 5.

Il s'agirait alors plus de refus de la contestation que de refus d'aborder des « sujets controversés ». Le cinéma, en particulier, serait, pour les raisons les plus diverses et les pus contraignantes, l'instrument d'une seule propagande conforme au code des valeurs essentielles de l'ordre établi, « pacifiante » et intégrante ; il serait donc normalement l'organe d'un monopole de propagande. Mais un cinéma de contestation, d'opposition, de contre-propagande existe parfois, fort loin d'être négligeable bien que quantitativement exceptionnel ; un tel cinéma soulève alors d'autant plus le scandale et l'hostilité que ses qualités de fond et de forme sont le plus perceptibles. Ces réactions font partie du cycle bien connu des propagandes dominantes (qu'elles soient ouvertes ou tacites, administratives ou de groupes) : la crainte de voir les effets intégrants de la propagande réduits ou annulés par des éléments objectifs qui pourraient être les aliments de contre-propagandes incite le plus souvent à refuser aux masses l'accès à ces éléments objectifs d'information, à tarir le flux d'information, ce qui ne manque pas soit d'accroître l'inquiétude des masses insuffisamment informées et en proie aux rumeurs et aux craintes mythiques, soit d'accroître le trouble et l'atteinte lorsqu'un élément objectif ou dissident parvient à se glisser au travers des mailles du « monopole » : ce trouble et cette atteinte qui ébranlent l'ego sont naturellement traduits par beaucoup comme « scandale » et « indignation ». Bien entendu le monopole de propagande, comme la propagande[40], a, comme on peut s'y attendre, une fonction essentiellement différente dans une société à proprement parler « totalitaire » et dans une société « pluraliste » ou simplement « à tendance unidimensionnelle » : si dans la société totalitaire la propagande, anémiée par le tarissement du flux d'information, se présente comme un rituel à fonction principale de catharsis, au contraire dans la société française actuelle, la propagande « monopolistique » du cinéma commercial, qui cherche à repousser toute intrusion « politique » (de contestation), n'est pas principalement un rituel, (ce qu'elle est aussi, par le cadre du *spectacle*), mais a encore sa fonction essentielle de proposition de modèles de valeurs et de conduites (mimesis).

---

40. H. D. Lasswell, in : Stanton, A. H. et Perry, S. E., Personality and Political Crisis, 1951, The Free Press, Glencoe (Ill), p. 19 : « La fonction de la propagande dans une société totalitaire est déterminée par les institutions distinctives et la structure psychique d'une telle société ».

La présentation d'un spectacle cinématographique, qu'il soit « documentaire » ou de « fiction », met en mesure le spectateur d'acquérir une expérience de la vie, ou tout au moins le met en situation de connaître de ce qui est proposé par le film comme étant une « expérience » de la vie. Les observateurs les plus pondérés s'accordent pour considérer que le cinéma exerce un rôle essentiel dans la dialectique de la construction d'une conception du monde à laquelle, plus ou moins consciemment et explicitement, chacun de nous se réfère dans ses comportements habituels. Il étaye, illustre ou justifie nos jugements sur les réalités sociales qui ne nous sont pas immédiates[41].

Toutefois, il serait erroné de croire que le spectateur de film est inerte et passif, qu'il est « soumis » à l'action du film qui développe, sur lui, ses « effets » dans une direction qui ne dépendrait que du film. Cette opinion, très fréquemment soutenue, ou au moins qui constitue un postulat de très nombreuses dissertations sur les problèmes du cinéma ou sur la culture dans la société moderne, exagère d'une part l'influence que peut avoir un film, *la plupart du temps*, si cette influence *doit se mesurer en effets spécifiques,* et d'autre part sous-estime les fonctions sélectives et constructives de la psychologie du spectateur. Sans faire du film le « reflet » des « besoins » psychologiques des spectateurs,et sans aller jusqu'à affirmer que le spectateur ne trouve rien d'autre dans le film que les affirmations et négations qui correspondent à ses tensions personnelles et à ses aspirations, il faut pourtant poser que ces tensions et aspirations sont un élément important qui complique le processus d' « influence » que peut avoir un film. En réalité, il est probable que le film est au point de rencontre des exigences sociales (les modèles proposés), et des besoins psychologiques du spectateur.

Mais il est vrai que le film est particulièrement à même de favoriser l'ajustement des uns et des autres : parce qu'il est essentiellement visuel, moins sans doute parce que l'image y prédomine quantitativement par rapport à d'autres éléments d'expression, mais surtout parce que l'image est l'élément par

41. Charles Flory, « Vers de nouvelles formes de civilisation », in : Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine, Chronique sociale, Lyon, 1955, p. 19 : « Nul doute que la majorité des hommes doit aujourd'hui (au cinéma) l'essentiel des représentations et des jugements qu'ils se font sur les événements historiques, sur les civilisations étrangères, sur les différents milieux sociaux et même sur certains problèmes d'actualité ».

essence de l'expression cinématographique. Or l'image est un stade et une source très importants dans le processus d'idéation. Si l'on veut bien distinguer[42] entre la représentation, à forte structure logique, élaborée, et relevant de la claire conscience, et l'image mentale, à plus forte « coloration affective », largement spontanée et irrésistible, jouant un rôle important dans notre inconscient, si l'on considère que l'image mentale dans la dialectique de la réalité brute, du modèle social et de la subjectivité du spectateur, peut alors prendre « progressivement une force active et (devenir) une image-guide qui entraîne des comportements » et que « toutes les représentations particulières qui entrent dans la représentation plus générale de la société correspondent chacune à une série d'images plus ou moins floues qui se sont superposées et coordonnées entre elles »[43], alors on comprend que le cinéma soit bien placé pour exercer une influence sur la perception des modèles culturels par le spectateur et sur la modification de ceux-ci, en retour, sous l'influence de modèles issus de cultures différentes et cinématographiquement disponibles ou imposés. Il n'y a pas de fossé entre l'image filmique et l'image mentale, et en tant qu'elle est perçue par le spectateur, l'image filmique *est* son image mentale (soit dit sans attenter au réalisme). L'action est donc directe, immédiate. Est-elle donc irrésistible ? Ce serait s'avancer beaucoup et probablement dramatiser, en exagérant des risques culturels péniblement ressentis à notre époque, dans notre société, par les « clercs » d'une culture éprouvée par des changements profonds et rapides ; mais il est incontestable que cette action de l'image filmique est très forte. L'esprit critique s'exerce malaisément sur l'image, qui frappe les sens et suggestionne parfois totalement, en agissant d'une façon immédiate, et souvent aussi, il faut le dire, par saturation de l'attention et de la volonté critique. Le résultat est parfois marquant, pour certains films : « Rien n'égale l'impression que peut laisser un document lorsqu'il est repensé à travers une œuvre forte et cohérente. La lutte syndicale avec *Le sel de la terre*, la guerre avec la 317e section, le racisme avec Harlem Story prennent un relief que ne peut leur donner aucun exposé théorique, si documenté soit-il », voilà un jugement qui est de nos jours sus-

42. Paul-Henry Chombart de Lauwe : « Aspirations, images guides et transformations sociales ». Revue française de sociologie, 1964, V, p. 186.
43. Chombart de Lauwe, op. cit., p. 187.

ceptible de rencontrer une large adhésion[44]. L'image, à plus forte raison les images construites en une œuvre forte ou habile, tend à devenir effectivement, pour le spectateur, une « image-guide », un modèle culturel nouveau. Mais un élément de plus joue dans le sens de la force des images cinématographiques : le cinéma a une « popularité », répond à une demande de masse impressionnante. La force des images cinématographiques ne se résume pas à la somme des influences spécifiques qu'elles peuvent avoir sur les spectateurs, mais elle entraîne nécessairement aussi (c'est une question vaste, importante et controversée) des modifications importantes dans la culture elle-même.

Si l'on considère plus précisément le cinéma français, assurément on ne peut qu'être surpris des paradoxes d'un cinéma dont l'énorme poids psychologique repose, comme il sera vu, sur des structures économiques précaires, des réglementations de censure tatillonnes et incertaines, des prétentions idéologiques concurrentes ; mais à suivre de plus près le message, spécialement lorsqu'il est propagande, de l'émission à la réception par le public, on comprendra que l'impact psychologique en soit puissamment aidé par des intentions, des techniques spécifiques et des processus d'organisation qui sont les cadres nécessaires des propagandes politiques modernes à destination des masses.

Mais, ceci étant, la question reste ouverte de savoir à quelle nécessité sociale, *finalement*, répond le cinéma. « Je rêve d'un théâtre immensément populaire, d'un théâtre répondant à la pensée du peuple, qui circulerait dans les moindres villages » écrivait Michelet. On prétend que le rêve s'est fait réalité, mais n'est-ce pas pire illusion ? S'agit-il de théâtre, d'activité, de réalité théâtrales ? En quel sens faudrait-il entendre que le cinéma « répondrait » à la pensée du peuple ? Les signes sont aussi des valeurs : aussi, la question est posée de l'usage libérateur ou mystificateur qui en est fait ; certains vont jusqu'à soutenir que le peuple, « la pensée du peuple » pour reprendre les termes du grand historien, est désormais, et peut-être irrémédiablement, notamment par la pression du champ iconique, davantage liée au système existant des besoins et des satisfactions (illusoires) qu'à la négation de ce système. Notre étude ne peut se proposer de répondre à une telle question, mais il faudra néanmoins examiner des questions qui pourrait être jugées très proches quoique

44. Pierre Gay, Cinéma 66, nº 108, p. 71.

partielles, dès lors que les motivations des spectateurs, pris dans leur masse, relèvent globalement d'une décharge de tensions intérieures et d'un désir de compensation[45] qui s'adresse autant ou davantage au contenu latent qu'au contenu manifeste ; dès lors aussi que certains envisagent de résoudre les conflits sociaux et les difficultés caractérielles grâce à un traitement convenable par le langage cinématographique. Considération devra aussi être prise, dans cet ordre d'idée, que les conditions psychiques et sociales du visionnement cinématographique sont aussi productrices d'effets diffus mais peut-être d'autant plus redoutables : l'impuissance et la passivité de la situation du spectateur, les états d'identification ; l'homogénéité culturelle d'une production cinématographique considérée dans sa masse, comme l'homogénéité plus ou moins complète du public d'une catégorie de films, d'un film, d'une salle, source d'un consensus insidieux et lourd de conséquences[46] ; la contribution à la croissance et à la diffusion dans la vie sociale d'états émotionnels, si néfastes à la conscience critique, qui incitent derechef à l'illusion ou conduisent au désenchantement... Pourtant, certains pensent à un « autre » cinéma, un cinéma « différent », un « anti-cinéma » qui serait le théâtre du rêve de Michelet, et ils s'essayent à le faire. Considération devra encore être prise de ces efforts, des incertitudes et des échecs.

III. - De la méthode

Sur ces données, notre projet s'informera-t-il en une étude d'esprit uniquement empirique et positif ? On se doute qu'il ne peut simplement en être ainsi. Sans doute une telle étude en soi apparaît souhaitable, mais il est moins sûr que les conditions de sa réalisation fructueuse, à une échelle suffisante, soient d'ores et déjà réunies. Pour le surplus, quels que soient par ailleurs les résultats estimables et impressionnants des recherches d'esprit uniquement empirique et positif, celles-ci ne paraissent pas

---

45. Voir notamment : W. J. Barker, « The stereotyped Western Story », Psychoanalys. Quarterly, 1955, 24, pp. 270-280 ; F. E. Emery, « Psychological Effects of the Western Film : a Study in Television Viewing », Human Relations, vol. XII, n° 3, pp. 195-232.

46. Cf. Claude Lévi-Strauss, Leçon inaugurale (5 janvier 1960), Collège de France, Chaire d'Anthropologie sociale, 31, p. 42 : « Une vie politique fondée sur le consentement semble conçue pour exclure l'emploi de ce moteur de la vie collective, qui utilise des écarts différentiels entre pouvoir et opposition, majorité et minorité, exploiteurs et exploités ».

adaptées à notre objet, la saisie d'une signification politique, dans un domaine tel que le cinéma. Il convient d'apporter quelques arguments à l'appui d'une telle proposition, avant d'exposer, en conséquence, le parti qui sera suivi.

Tout d'abord, il importe de faire apercevoir les insuffisances et les inconvénients, pour notre projet, de l'empirisme positiviste. Ces insuffisances apparaissent de prime abord au niveau « technique » : elles ressortent de la quantification, de l'analyse, et de la considération d'un objet uniquement « positif ».

Les insuffisances de la réduction quantitative ressortiraient, presque d'évidence, de la confrontation avec le projet. Il n'est guère nécessaire de s'étendre sur les insuffisances, dénoncées même par les « political scientists » d'Outre-Atlantique, du « nose counting »[47] et des raisonnements, d'ailleurs nécessaires, sur les statistiques de fréquentation cinématographique et autres. Mais plus généralement, même Dorothy B. Jones est conduite à écrire, « après expérimentation », qu'une analyse d'un sujet tel que la présentation de la guerre à l'écran s'informe mieux en termes « qualitatifs » que par des données quantitatives[48]. En outre, la quantification systématique, aussi souhaitable et parfois indispensable qu'elle soit, ne risquerait-elle pas de conduire en l'espèce à une périlleuse et subreptice « valorisation numérique » dépourvue de tout intérêt et de véritable scientificité[49] ? Elle induirait alors gravement en erreur, moins en tant que négation du caractère de « prototype » de la majeure partie des films, notamment les films européens et les films de qualité, mais notamment en tant que méconnaissance absolue du cinéma expérimental et de tout l'expérimental dans le cinéma : il est facile de voir qu'un tel cinéma va dans toutes les directions, est traversé de courants, d'intentions et de velléités, et l'on accordera que l'expérimentation a, dans un art industriel et de consommation de masse tel que le cinéma dans son état actuel, un *sens* plus fort qu'ailleurs : n'est-ce pas en mécon-

---

47. F. E. Emery, op. cit., p. 198.

48. D. B. Jones, « Quantitative analysis of motion pictures content », Public Opinion Quarterly, 1942, p. 415.

49. Que l'on pourrait ramener exactement au type que dénonçait Max Weber (Essais sur la théorie de la science, trad. Freund, p. 438) : « Aucune science, quelle qu'elle soit, n'a rien à gagner avec la méthode qui opère avec la formule : « d'une part... d'autre part », c'est-à-dire avec le procédé qui consiste à invoquer sept raisons « pour » un phénomène déterminé et six raisons « contre » et à peser ensuite ces raisons les unes contre les autres à la manière de l'ancienne caméralistique ou de certains mémoires administratifs de la Chine ».

naître la signification politique que broyer ces doutes et ces efforts par une quantification imprudente et sûre d'elle ?[50] Au reste, l'analyse quantitative rencontrerait de sérieuses difficultés pour se placer ne serait-ce qu'aux deux aspects, essentiels et grossiers de la considération du film en tant qu'unité et de la considération du film en tant que partie d'une production (d'un réalisateur, d'un « genre », d'une production nationale).

Les insuffisances de la réduction analytique, qui ont pu être relevées ailleurs, apparaîtraient plus nettement et emporteraient des conséquences plus graves dans l'étude du cinéma.

En premier lieu, la réduction analytique et positive lorsqu'elle ne serait pas complémentaire d'une méthode englobante, méconnaîtrait parfois la considération des différents niveaux de la réalité (pour échapper à d'insolubles difficultés méthodologiques, si ce n'était pas par présupposé théorique) ; or, il est devenu banal de constater[51] que le film a des niveaux différents de signification pour un spectateur, ou qu'un spectateur est atteint « à différents niveaux » par le film, lequel s'apparente à une conduite linguistique, c'est-à-dire partiellement inconsciente. Mais à quel niveau de formalisation de la « nature humaine » l'analyste devrait-il se placer ? Le niveau de la pensée consciente apparaît insuffisant, mais il serait difficile et risqué d'aller très au-delà et de traiter par la formalisation les catégories inconscientes qu'anthropologues ou psychanalystes dégagent (Mauss, Levi-Strauss, Lacan...). D'ailleurs, les relations entre les « niveaux » sont, dans le cas du cinéma, extraordinairement complexes : dans la mesure où le cinéma, en tant que « langage », *s'apparente* aux phénomènes à proprement parler linguistiques[52] et inconscients, tandis qu'en tant que produit culturel « autre », il atteint le niveau de conscience et donne lieu à la formation de rationalisations secondaires, de modèles

---

50. Ne serait-ce pas, comme il a été dit, confondre le sociologue avec le « technicien subalterne de l'enquête » (Jean Duvignaud, Introduction à la sociologie, Paris, Gallimard, 1966, p. 93) et donner un alibi de pseudo objectivité à une « quantophrénie » (Sorokin) ?

51. Voir notamment : Franklin Fearing, Motion pictures as a medium of instruction and communication, an experimental analysis of the effects of two films, Berkeley, University of California Press, 1950, p. 103.

52. Cf. l'opposition que dresse F. Boas : « La différence essentielle, entre les phénomènes linguistiques et les autres phénomènes culturels, est que les premiers n'émergent jamais à la conscience claire, tandis que les seconds, bien qu'ayant la même origine inconsciente, s'élèvent souvent jusqu'au niveau de la pensée consciente, donnant ainsi naissance à des raisonnements secondaires et à des réinterprétations » (Handbook of American Indian Languages. Bureau of American Ethnology, bulletin 40, 1911 (1908), part. 1, p. 67).

apparents. Il est bien vrai que la connaissance de l'homme va des contenus conscients aux formes inconscientes, mais on peut penser que la réduction empirique et positive n'est pas sur son terrain le plus solide ni le mieux outillée pour aller des uns aux autres ; on redoutera d'avoir à comparer des séries très élaborées, d'une part, et d'autre part des séries empiriques ou arbitraires, pour essayer de résoudre le problème « extrêmement complexe »[53] que pose le cinéma en brouillant les deux pistes jadis isolées par Boas. En outre, il ne faut pas confondre synchronique et statique : l'analyse positive ne considère par hypothèse que le statique (sauf à essayer de s'en évader par l'étude fonctionnelle) : que signifie la « coupe » statique d'un film ? La nature technique de l'œuvre cinématographique impose avec une acuité spécialement évidente le principe de méthode de la liaison universelle et du flux perpétuel[54], et si l'on considère l'autre versant, celui de la psychologie spectatorielle, on ne voit pas davantage que l'on puisse discriminer matériellement les faits sociaux (ou « politiques ») parmi tous les faits psychologiques[55], ce qui représenterait une difficulté de plus pour l'analyse politique du cinéma conduite selon des critères stricts d'empirisme positiviste (le politique considéré comme une signification échappe, par définition, à cette difficulté).

En second lieu, la réduction analytique d'esprit positiviste se heurterait à l'impossibilité de saisir scientifiquement (selon ses propres critères de scientificité de la méthode) non seulement les connotations politiques du film et du cinéma, mais même les seules *dénotations* politiques du film.

En effet, une telle analyse (conçue sans autre méthode complémentaire) devrait faire ses choix et fixer ses cadres : où choisira-t-elle de saisir le politique ? Dans l'environnement —

53. « Tout effort pour formuler dans un langage commun les problèmes linguistiques et les problèmes culturels nous place d'emblée dans une situation extrêmement complexe » Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, p. 81.

54. Cf. Leibniz, La Monadologie : « 56. Or (la) liaison ou (l') accommodement de toutes les choses créées à chacune, et de chacune à toutes les autres, fait que chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres, et qu'elle est par conséquent un miroir vivant perpétuel de l'univers », « 71. Mais il ne faut point s'imaginer avec quelques-uns, qui avaient mal pris ma pensée, que chaque âme a une masse ou portion de la matière propre ou affectée à elle pour toujours. Car tous les corps sont dans un flux perpétuel comme des rivières ; et des parties y entrent et en sortent continuellement » (Trad. Lemaire, Paris, Hatier, 1939, pp. 28 et 33).

55. Raymond Aron, « Note : Individus et groupes. Société et Communauté », Annales sociologiques, série A, Fasc. 1 (1934), p. 151.

mais où s'arrêtera-t-elle positivement et non arbitrairement ? Dans la producton cinématographique — mais ne serait-ce pas méconnaître la diversité des « aires » à considérer (« aire » d'étude du film en tel pays, des films de telle nationalité en tel pays, aires spatiales, temporelles, d'influences intellectuelles, géopolitiques, etc.) ? Dans le film — mais sur quel plan, de la stratégie ou de l'idéologie ? De l'anecdote à caractère politique ? De l'histoire suivie que le film développe ? Du cadre et du climat qui entourent, enveloppent cette histoire suivie, lorsqu'elle existe ? Du contenu visé ou du contenu « réel »[56] ? du contenu « manifeste » ou du contenu latent[57] ? Du contenu « substantiel » ou du « traitement » formel, et, si l'on refuse la distinction, comment pourrait-on parvenir économiquement et scientifiquement à intégrer forme et substance dans ce qui est effectivement un contenu total mais que par hypothèse il s'agirait d'analyser positivement ?

Dira-t-on, d'une manière plus concrète, que l'intrigue est le « sujet » du film ? Cela est vrai, en général (et sous la réserve d'exceptions considérables), notamment pour le cinéma français dit « classique » ; mais cela n'a plus aucun sens par exemple pour le cinéma dit de la « Nouvelle vague », où le véritable sujet, au-delà de l'intrigue, est la confrontation des principaux personnages dans une quête du bonheur ou de lucidité... Qu'en serait-il pour un film comme « L'Année dernière à Marienbad » ? Mais le « sujet » lui-même, topique en tant que catégorie particulière d'une étude compréhensive, est-il le plan de « coupe » qui convient à l'analyse ? Il peut l'être lorsque les films s'ordonnent en une histoire signifiante autour d'une situation politique cristallisée en événement et en « drame », lorsque l'on retrouve en quelque sorte les schémas formels d'œuvres telles que « Nicomède » ou « Iphigénie »... ; mais qui oserait soutenir, avec le minimum d'information, que telle soit la règle générale dans le cinéma moderne et le cinéma qui compte du point de vue de la qualité intellectuelle et artistique ? Il ne faut pas non plus confondre tel « problème » politique plus ou moins nettement posé par le film, ni avec l'intrigue, ni avec le sujet, par lesquels il est pourtant exprimé, de deux manières différentes, et entre

---

56. Il n'y a pas de contenu politique à proprement parler « réel » ; il ne peut y avoir le cas échéant qu'un contenu politique qu'un observateur juge tel en fonction de différents critères qui lui permettent de délimiter plus ou moins précisément la signification politique qu'il croit devoir donner à un matériau filmique.

57. Cf. G. Friedmann et E. Morin, « Sociologie du Cinéma », Revue internationale de filmologie (III), n° 10, avril-juin 1952, p. 107.

lesquelles les choix sont nécessairement coûteux et arbitraires, ni non plus avec le thème, qui n'est pas manifestement contenu dans le film, mais qui est une structure qui le commande et l'éclaire, d'autant plus importante que le cinéma est (comme notamment le « jeune cinéma » français) plus elliptique.

En vérité, il semble bien qu'il y ait incompatibilité entre la rigueur requise pour l'analyse de contenu (« content analysis ») et la fluidité même et la globalité du signifié filmique[58], qui exclut la possibilité, sauf exception, de séparer et mesurer dénotations et connotations. L'analyse de « sémantèmes » cinématographiques peut sans doute obtenir des résultats intéressants dans des secteurs *limités*, mais elle ne peut non plus rendre compte du continu de l'expression cinématographique qui transcende le discontinu des signes (c'est le problème des « blancs » au cinéma, des « temps morts » pour lesquels le cinéma le plus récent a marqué une prédilection) : elle ne peut véritablement rendre compte du *rythme* d'un film (donnée pourtant essentielle pour la signification) en tant qu'il n'est pas sécantations temporelles[59] mais durée cinématographique, illusion de réalité par laquelle le cinéaste et le spectateur participent à un jeu temporel et spatial. Continu et discontinu, c'est aussi le problème des correspondances ou des contrastes signifiants entre les plans[60]. Enfin, il n'est pas vrai que ce que l'on voit puisse tenir dans ce que l'on dit : si les relations complexes du film et de l'individu qui y est confronté ne peuvent tenir, de l'aveu du Professeur Fearing lui-même[61], « dans les frontières arbitraires

58. Cf. en ce sens, Roland Barthes, Entretien aux « Cahiers du Cinéma », n° 147, septembre 1963, p. 23 : « Probablement l'expression cinématographique appartient-elle à cet ordre des grandes unités signifiantes, correspondant à des signifiés globaux, diffus, latents, qui ne sont pas de la même catégorie que les signifiés isolés et discontinus du langage articulé ».

59. Cf. J. P. Chartier, « Art et réalité au cinéma », Bulletin de l'I.D.H.E.C., n° 4, 1945, p. 5 : « Ce qu'on appelle rythme cinématographique n'est pas la saisie des rapports de temps entre les plans, c'est la coïncidence entre la durée de chaque plan et les mouvements d'attention qu'il suscite et qu'il satisfait. Il ne s'agit pas d'un rythme temporel abstrait mais d'un rythme de l'attention ».

60. Par exemple, valeur de satire qui en résulte aux dépens de Kérensky, dans « Octobre », d'Eisenstein (valeur mise en évidence par John Howard Lawson, Le cinéma, art du XXe siècle, Paris, Buchet-Chastel, 1965, p. 335 : « Kerensky, tête penchée, main dans le gilet dans l'attitude de Napoléon, monte lentement les escaliers. Un domestique et un de ses lieutenants le contemplent. Plan moyen de Kérensky baissant les yeux, bras croisés. Statuette de Napoléon dans la même pose. Le domestique et le lieutenant saluent. Rangée de verres à vin de cérémonie. Autre rangée de verres. Rangée de soldats de plomb disposés de la même façon sur l'écran »).

61. Franklin Fearing, op. cit., p. 102.

et étroites des techniques de tests avec papier et crayon », c'est en particulier que l'image est ambiguë, polyvalente, « polysémique », et irréductible à un type d'explication linéaire et unilatérale[62], d'autant plus que l'aire indo-européenne a notamment pour caractère une liberté de choix dans l'expression de l'idée, ce qui emporte (handicap pour la psychométrie, la politicométrie, la filmométrie) que des produits culturels similaires sont issus de combinaisons diverses de facteurs divers. Mais le film ouvre trois grandes voies à l'expression d'un signifié : naturellement, l'expression verbale du concept dans la bande sonore du film ; ensuite, ce que l'on pourrait appeler des « équivalents » audio-visuels d'une telle expression verbale ; enfin, des « correspondances », des « harmoniques » du concept.

D'autres insuffisances et inconvénients résulteraient des enquêtes de comportement. D'une part, les enquêtes d'opinion expriment et mesurent sans doute, l'efficacité relative du système dominant des valeurs, mais pas, comme l'indique Jean Duvignaud[63], le système « réel » des individus ni la « forme générale de l'attente » — et l'art, au contraire, sans ignorer les désirs et les espoirs, exprime bien davantage l'espérance[64]. Les actes ne sont pas plus sincères, véridiques et révélateurs que les opinions exprimées ; outre qu'il faudrait distinguer entre les actions implicites et les actions explicites, l'analyse resterait au niveau superficiel des conduites sociales, sans que pour autant elle soit à l'abri de l'ambiguïté des actes (tel effet spécifique du film ne s'explique-t-il pas seulement en considération de ce que le spectateur pouvait disposer dans une certaine conjoncture d'un parti, de tel type, auquel adhérer ? etc...) et des effets *inverses* qu'une signification cinématographique est susceptible de déclencher. D'autre part, il est souvent relevé que c'est une traduction appauvrissante des concepts que de les utiliser en termes de comportement.

Les servitudes de l'étude des films paraissent aussi limiter la possibilitté et les avantages de l'étude analytique : les conditions de laboratoire (qui sont artificielles) sont rigoureuses[65] et difficiles à atteindre (publics à motivations fortes, identité

---

62. Cf. Henri Lefebvre, Le langage et la société, Gallimard, 1966, p. 158
63. Sociologie de l'art, op. cit., p. 8
64. Cf. Paul-Henry Chombart de Lauwe, « Aspirations, images guides et transformations sociales », Revue française de Sociologie, 1964, V, pp. 181-182.
65. Cf. Joseph T. Klapper, The Process and Effects of Mass Communications, op. cit., pp. 92-93.

des situations, etc.) ne serait-ce parfois que pour des raisons pratiques, matérielles[66] ; or, il faut oser dire que, *hors ces conditions*, il y a duperie à quantifier et analyser sous un appareil d'objectivité et de technicité, a fortiori si le matériau est visuel, mouvant et fuyant.

Les difficultés que soulèvent l'application des critères même les plus élémentaires, tel que celui du « degré d'engagement » ou d' « objectivité » du film[67] (critère qui serait d'ailleurs inadéquat compte tenu d'une conception du politique comme signification) incite à se demander s'il ne s'agirait pas plutôt, sous couvert de délimination de l'expérience, d'imposer des rationalisations discutables.

Comment envisager de pratiquer une méthode « rigoureuse », qui non seulement mortifie, détruit, laisse s'échapper et fait s'évaporer l'objet d'étude[68], mais encore ne peut parvenir à désigner cet objet ni dans sa cause ni dans ses effets[69], au regard de ses exigences de méthode ? L'analyse empirique et positiviste est tôt conduite (par l'indétermination des effets) à l'arbitraire du passage de la corrélation à la causalité (laquelle dépasse nécessairement toute analyse statique ou même fonctionnelle), et à l'arbitraire de l'intrication du positif et du normatif (par exemple, au niveau de l'élaboration des catégories : s'il s'agit de distinguer des effets « dangereux » du cinéma, etc.)[70]. Il peut apparaître surprenant, au premier abord, que l'on puisse déceler plus sûrement les effets culturels d'ensemble des moyens de communication de masse que leurs effets spécifiques[71] : mais n'est-ce pas reconnaître que la connaissance est aux antipodes de l'analyse, moment nécessaire mais insuffisant ? La réalité paraît bien cernée par le jugement du Professeur Duverger : « On dispose aujourd'hui de moyens d'investigation très perfectionnés et très nombreux, dans la vie sociale et po-

---

66. Ainsi, par exemple, plus des neuf dixièmes des films sont, en l'absence de dépôt légal, détruits dans les dix ans de leur production. Voir : Georges Sadoul, « Cinémathèques et photothèques », in : « L'histoire et ses méthodes, Paris, Gallimard, 1961, p. 1176.

67. Cf. Alain Guillot, op. cit., p. 111.

68. Cf. Jacques Ellul, op. cit., p. 8.

69. Cf. André Gluckmann, « La métacensure », Communications, 1967, n° 9, p. 79.

70. Présupposés moraux mis en lumière pour Edgar Dale, par exemple, par D. B. Jones, op. cit., p. 412.

71. Stuart Schramm, in : The Process and Effects of Mass Communications, op. cit., p. 26.

litique. Mais on mesure mieux, du même coup, les limites de leur emploi, qui sont étroites »[72].

On atteint là précisément les inconvénients de la réduction en tant qu'elle est positiviste : n'englobant pas la totalité de l'homme et la société, elle ne peut atteindre ni la signification du cinéma ni la signification politique en tant que telle. Par présupposé de méthode, le positivisme réduit la réalité qu'il étudie, en conséquences de la réduction de ses concepts instrumentaux : il exclut l'obscur, l'ambigu, le virtuel de la première en les ayant chassés, tout au moins par hypothèse, des seconds. Sur le plan de la compréhension d'une réalité esthétique, l'insuffisance serait flagrante : les symboles expressifs (connaissance métaphorique) seraient négligés ou mutilés, la coloration affective des symboles effacée, et surtout méconnue l'« originalité irrépressible »[73] de l'imaginaire — imaginaire, futur, ailleurs —, au profit duquel le cinéma nouveau, est-il espéré, estompe les frontières du rêve et de la réalité, comme le cinéma « classique » avait combattu pour abattre la frontière du jeu et du langage. Sur le plan de la saisie de la signification politique, d'une manière très comparable, tous les faits atypiques, virtuels, « subversifs », échapperont à l'attention, même si, non-quantifiables, ils sont des ferments efficaces ou dangereux[74]. On voit que les insuffisances techniques se révèleraient être des inconvénients politiques.

Le positif de ce négatif, ce devrait être, à notre sens, la méthode que nous nous proposerons dans cette étude. Elle transparaît de ce qui précède. Maintenant, on proposera d'abord quelques traits qui paraissent fonder sa légitimité ; on développera ensuite celles des conséquences qui paraissent le plus topiques à informer le projet et formuler le sujet.

Quant à la légitimité, elle concerne d'abord le « champ » retenu : la signification politique *du cinéma* ; par ce qui a été dit aux points I et II de la présente introduction, elle ne fait pas

---

72. Maurice Duverger, Introduction à la politique, op. cit., p. 18.

73. Jean Duvignaud, Sociologie de l'art, op. cit., p. 5.

74. Cf. A. Moles, « Problématique de l'art contemporain », Conférence faite à la Semaine d'action culturelle de Bordeaux, 25-31 octobre 1965) : « La société capitaliste, parmi la multitude de ses produits, sécrète son propre contrepoison, les ferments de sa propre subversion. C'est une société basée sur la mesure de la quantité. Ces ferments étant négligeables en chiffres, elle les néglige, et par là se prépare sans le savoir à une totale reconversion » (Cité par H. Lefebvre, Position : contre les technocrates, Paris, Gonthier, 1967, p. 31).

de doute pour nous[75]. Ce « champ » est en un sens universel puisqu'il implique doublement, par le cinéma et par l'univers mental du politique, tout l'homme et toute la société[76] ; de là, s'ensuit à nos yeux la légitimité (la nécessité, à un autre point de vue) d'une méthode à la fois théorique et compréhensive. Théorique, parce que les faits doivent être transcendés pour exprimer des significations idéologiques : la théorie décrit, situe, éclaire, explique et au fond des choses *elle crée son objet*[77], et aussi parce que les hypothèses doivent commander les techniques, et non l'inverse. Compréhensive, parce que l'essentiel des critiques que l'on peut formuler à l'encontre du positivisme au fond tient à la mutilation du réel, à la manipulation d'un faux concret, un donné empirique abstrait du réel. Au demeurant, la compréhension, qui est reconnue comme une forme supérieure de preuve, ne s'oppose pas à l'explication causale. En l'espèce, il faudrait à la fois saisir le sens, dans sa précision et son abstraction, ne pas le réduire à la signification, qui le supporte ; et saisir la signification, dans son ambivalence et sa densité, ne pas la réduire au sens, qui s'en dégage. Il faudrait saisir le conditionnement et la causalité, le cinéaste et l'œuvre, le spectateur et l'effet ; il faudrait non pas certes saisir, mais chercher, approcher la métastructure du cinéma français, les rapports de cette formation technico-économique et culturelle dans le système technico-économique et culturel de la société française.

Dans une telle entreprise, on ne peut considérer un objet du point de vue de Sirius : le sujet est inclus dans sa démarche compréhensive. « (La science politique) ne peut nous fournir un enseignement valable sans que l'homme soit en totalité impliqué dans sa recherche » remarque le professeur Burdeau[78]

---

75. En ce sens : Burdeau, op. cit., p. 24 : « C'est une prétention absurde que de confiner le politicologue dans la description de ce qu'il voit sans l'autoriser à chercher ce qu'il faut voir et qui mérite d'être décrit ».

76. Sans doute, à la différence de la sociologie, « la science politique ne vise pas à une connaissance du complexe social dans sa réalité concrète, mais du politique en tant que système intellectuel transcendant la contingence des phénomènes pour les intégrer à un univers mental dont ils reçoivent leur caractère politique » Burdeau, op. cit., p. 31.

77. Ainsi l'on peut examiner les relations sociales à partir de la réalité empirique et par une analyse fonctionnelle ; mais la notion de structure sociale relève de modèles construits, de théorie sociale. Cf. Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, op. cit., p. 305 ; Cf. aussi Max Weber, op. cit., p. 160 : « On ne saurait jamais déduire d'une étude sans présuppositions du donné empirique ce qui rend à nos yeux une signification. Au contraire, la constatation de cette signification est la présupposition qui fait que quelque chose devient objet de l'investigation ».

78. Op. cit., p. 6.

et si « toutes les sciences sont théoriques et spéculatives » il y a lieu d'ajouter aussitôt qu' « en même temps toutes les sciences sont normatives »[79] et qu'ainsi elles ne sont pas innocentes de ce qu'elles cherchent ni de ce qu'elles dévoilent. Au surplus, la pratique et le devenir collectif sont la seule expérimentation, à l'échelle réelle, des théories et la validation finale des recherches et des tentatives. Si l'utilité de notre étude pouvait ressortir naturellement de sa vérité, il est certain qu'à nos yeux sa vérité pourrait être vérifiée dans son utilité critique.

Comment découperons-nous l'objet, au-delà de cette appréhension globale ? *Dans chaque cas particulier, au niveau de ce qui, en fonction du donné empirique et de la théorie sociale, nous paraîtra être une structure significative, nous chercherons à « mettre en lumière une totalité qui permettra d'atteindre la signification objective d'une part notable et prépondérante des faits empiriques qu'on se propose d'étudier et de leurs transformations, étant entendu que l'ensemble de ces faits empiriques constitue le point de départ de la recherche et que la possibilité d'en rendre compte reste le seul critère objectif pour juger de (la) validité » (du découpage)* . On voit que la récusation de l' *analyse empirique* n'emporte nullement le refus ou la minimisation de l'importance des *données empiriques.* Elle n'emporte pas non plus refus de la validation intersubjective. Elle n'emporte pas davantage refus de l'*analyse* : il s'agit d'un « moment » de la recherche, qui doit être différemment accentué selon les cas, concurremment à l'étude phénoménologique et à l'application des concepts de la théorie sociale. C'est que le cinéma requiert, selon les règles de la méthode hégélienne, d'être saisi dans la diversité (par une réflexion extérieure aux choses elles-mêmes : par exemple, s'agissant des affaires de censure, ou de films de militantisme politique...), dans l'opposition (dans la relation entre deux termes qui sont l'un par l'autre : par exemple, s'agissant de commerce et de censure, ou de techniques de propagande et de techniques de distanciation...), dans la contradiction enfin (opposition devenue intérieure à chaque terme : par exemple, s'agissant du cinéma commercial nié en tant que cinéma et, partant, peut-être en tant que commerce florissant ; du cinéma artistique et politique nié en tant qu'art et même peut-être finalement en tant que cinéma...). Il ne s'agira donc pas de projeter

79. Edmond Goblot, Traité de Logique, Paris, A. Colin, 1937 (6e édition), p. 3.
80. Lucien Goldmann, « Epistémologie de la sociologie » in : Logique et connaissance scientifique, Paris, Gallimard, 1967, p. 1002.

l' « ordre » artificiel d'un discours sur le « désordre » du réel[81], mais d'une démarche infiniment plus humble et appliquée, même si, formellement, elle se présentera comme un raisonnement conduit sur un objet. Les périls sont nombreux, et il serait présomptueux de croire qu'on les évitera tous et pour l'essentiel ; du moins faudra-t-il s'y efforcer : danger de ne voir que le permanent, l'institué, le profond et le collectif, et de négliger le changeant, le mutant, l'effervescent, l'individuel (ou l'inverse). et qu'il s'agisse de cinéma ou qu'il s'agisse de politique ; danger de trop voir l'économie et oublier le prototype ou de ne voir que l'aspect spécifique des films, alors que le prototype est dans l'économie et l'économie dans le désordre[82] ; danger de ne voir dans l'œuvre que le cinéaste, ou la genèse, ou les matériaux qu'elle apporte, ou son intrigue ou sa structure interne, ou ses intentions, ou ses effets...

Dans cette intention, il ressort évidemment qu'il ne pouvait être question que notre projet soit ni une « somme », ni une proposition de « théorie générale », ni une « contribution » limitée mais exhaustive : le genre de l'« essai » s'imposait nécessairement. Cette constatation implique que le sujet soit moins conçu comme un champ soigneusement borné et enclos, que comme un foyer, les limites n'étant certes pas indéterminées mais étant fixées dans chaque cas spécifique en fonction de l'apparition, de l'existence ou de l'évanescence de la signification politique. Le « domaine » d'observation retenu, comme la période de référence, ne sont aussi que des implications de tout ce qui précède. Prendre en considération la totalité du cinéma mondial, découpage théoriquement irréprochable parce que véritablement engloblant, supposerait une érudition, pour atteindre des

---

81. « L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage ; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé » Michel Foucault, Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.

82. Le culturel ne se ventile pas d'une manière **radicale** entre culturel réductible et non-réductible aux conditions sociales et économiques de la production. Pourtant, les productions culturelles de masse ont une plus grande réductibilité en tant qu'elles ne sont pas des réalités esthétiques mais présentent les caractères de marchandises de série (et inversement, pour les œuvres à prétention esthétique ou intellectuelle affirmée). Une telle position ici adoptée est intermédiaire entre celle exposée par Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », Les Temps modernes, 22 (246) 1966, p. 875, et celle d'Olivier Burgelin, « Censure et Société », Communications, 1967, n° 9, p. 140.

résultats significatifs, qui excèderait les conditions académiques de notre recherche ou les ignorerait délibérément ; par contre, considérer le cinéma « en France », sans résoudre d'une manière simple le problème de l'aire spatiale (films « français », films étrangers projetés en France, impact sur la production française de l'accès aux publics étrangers, films en coproduction, films tournés à l'étranger par un réalisateur français, etc.), qui sera, comme il a été indiqué, résolu dans chaque cas particulier en fonction de l'*intention de recherche* de la signification (inspiration idéologique du cinéaste ,structures nationales de financement, impact sur le public, influences internationales, etc.), nous a semblé un choix pratique, même si la totalité nationale n'a pas, pour la France et pour le cinéma, un caractère de prépondérance absolue par rapport à d'autres totalités. Il en est de même pour la période retenue, qui l'a été pour deux raisons : présenter une homogénéité suffisante du point de vue historique et du point de vue cinématographique (la coupure de la fin de la guerre représente sur les deux plans une donnée universellement admise, et 1968 en sera certainement une autre) et avoir une ampleur suffisante pour circonscrire plus ou moins des systèmes de simultanéités positiquement significatives : la confrontation des activités cinématographiques avec la IV^e^ République et la V^e^ République devrait permettre éventuellement de faire ressortir les similitudes et les infléchissements ou les ruptures. *Sans doute certaines des objections formulées précédemment à l'encontre d'une certaine analyse pourraient être écartées si l'étude portait sur un objet très limité (un film, quelques films, un cinéaste, et peut-être jusqu'à la production nationale d'une année...), mais quelques légitimes et fructueuses que puissent être par ailleurs de telles études, d'autres objections en seraient renforcées : le caractère d'abstraction par rapport à la réalité de la société française et du cinéma français, la difficulté d'englober les véritables structures significatives, et de faire apparaître la signification politique qui ressort, à une plus vaste échelle, de la confrontation des problèmes du cinéma, des problèmes de la société française, des problèmes de l'époque*[83].

---

83. Outre l'organisation des masses et l'apparition des lignes maitresses à partir d'un donné empirique très étendu, la grande période présente l'avantage d'atténuer les faussements qui pourraient résulter par exemple du flou inévitable de la datation des films : ainsi, selon l'intention de recherche, la date significative de tel film sera la date de conception, ou bien la date de la réalisation, ou le copyright,

Nous aurons garde d'oublier que la connaissance du politique, connaissance théorique pourtant, est encore prise dans l'idéologie, et que sa dignité n'est pas de l'ignorer ou de feindre, mais de s'efforcer pour que la science soit libre, science responsable, science des hommes libres[84]. Double effort : combattante, la science politique doit se dresser au-dessus de son créneau pour apercevoir l'enjeu et comprendre le plan de bataille ; elle doit être son adversaire et elle doit être l'arbitre du conflit... Dans le cinéma, elle se proposera de déceler le conflit dissimulé, déguisé, refoulé ; mais elle s'efforcera aussi d'expliquer, dans ce secteur particulier, le conflit manifeste. Le cinéma, à chacune de ces deux étapes, de chacun de ces deux points de vue, offrira en retour à la science politique, en spectacle et en matériau, l'avancée simultanée de l'humanité sur chacun des âges qui, pour Vico, devaient se succéder, et « que les Egyptiens disaient voir avant leur monde : l'âge des dieux, l'âge des héros, l'âge des hommes »...

---

ou l'obtention du visa, ou la présentation dans les Festivals, ou le début de l'exploitation dans les salles d'exclusivité, ou l'exploitation dans les salles de quartiers, ou la fin de l'exploitation... et toutes ces dates peuvent être séparées parfois par des intervalles de plusieurs années.

84. Il est intéressant de rapprocher à cet égard une leçon au Collège de France du commentaire des dernières images d'un film sur Paris et les Parisiens, une apostrophe à ces derniers : « Notre science est arrivée à maturité le jour où l'homme occidental a commencé à comprendre qu'il ne se comprendrait jamais lui-même, tant qu'à la surface de la Terre, une seule race, un seul peuple, serait traité par lui comme un objet »... (Lévi-Strauss, op. cit., pp. 46-47) ; « Tant que la misère existe, vous n'êtes pas riches ; tant que la détresse existe, vous n'êtes pas heureux ; tant que les prisons existent, vous n'êtes pas libres ! » (« Le Joli Mai »).

PREMIÈRE PARTIE

AGONISTIQUE REFOULÉE : DE LA POLITISATION INTÉGRANTE A LA POLITISATION ANTAGONIQUE

Bien connu est l' « apolitisme », et naturellement il peut être décelé en milieu cinématographique, de la conception à la consommation, comme ailleurs, qui se veut refus : refus de la politique, d'être atteint par les valeurs et concerné par les combats de la politique ; ce refus se présente le plus souvent comme la simple constatation d'une différence de nature, et partant, d'un désintérêt, d'un éloignement considérable, d'une autonomie de la « sphère » de l'individu (réalisateur ou spectateur) ou de l'œuvre et, d'autre part, de la « sphère » de la politique — mais en son fond, l'apolitisme peut relever de deux attitudes politiques fondamentalement opposées : ou bien il manifeste le souci d'échapper, par une haute conscience de la mission de l'art, aux pressions et aux déformations d'une actualité politique contraignante par son immanence, en vue de préserver la liberté de l'artiste et de préserver les chances de transcendance, même humaine et sociale (c'est-à-dire politique) de son œuvre, ou bien, consciemment ou inconsciemment, le refus n'est autre (le plus souvent) qu'un apolitisme *tactique :* souci d'écarter une menace extérieure, réelle ou supposée, ou une contradiction psychologique pressentie, moyen de ménager ainsi, pour soi et les autres, un terrain d'entente commode et bien défendu, en partageant, dans la France contemporaine, le consensus hostile à la politique partisane et indifférent à la politique gestionnaire. Bien entendu, cet apolitisme n'en est pas un, même au niveau élémentaire de la politique « engagée », et recouvre parfois des positions de politique partisane virulentes et extrêmes.

Mais, alors même qu'il ne camoufle point des positions partisanes bien arrêtées, le refus de la politique joue un rôle politique non négligeable. Il soustrait, sauf de rares moments, la grande masse, la plupart des membres de la collectivité, aux tensions actives de la vie politique ; il joue ainsi un rôle stabilisateur au regard des structures essentielles du régime politique et social. Mais partant, cette dé-politisation recherchée, qui n'est qu'une politisation refoulée, a encore des conséquences au ni-

veau de « la » politique, au niveau des affrontements partisans : elle favorise *ce qui est*, ce qui existe, elle est un des facteurs du conflit politique, et non des moindres : elle est sue, prévue, intégrée, et par conséquent, utilisée politiquement[1].

Pourtant, au cinéma, il ne faudrait pas faire trop grande la part de la conscience politique et consciemment travestie ; car le cinéma est un art, le cinéma est une industrie : comme art et comme industrie le cinéma en général est soumis à des impératifs, à des pressions, à des tentations, en quelque sorte « techniques », qui tendent à l'écarter de ce qui est politique manifeste ; le cinéma français en particulier, sinon toujours par les traditions culturelles qu'il a hérité, au moins par ses structures propres, financières, commerciales et de consommation de masse, y est fortement enclin. L'économie du cinéma explique avec la précision de la mécanique que l'œuvre filmique tende à fuir la politique, c'est-à-dire s'abandonne à la politique des valeurs dominantes, aux valeurs de la politique dominante, en ayant comme fin d'atteindre à la conservation et au développement de l'harmonie des rapports marchands dont la clef de voûte est le profit maximum.

Les gouvernants, dans les régimes libéraux et de pluralisme partisan, comme la France, ne se trompent point sur la fonction conservatrice de la dé-politisation ; cela n'a point échappé à la vigilance des gouvernants, en France, dans le domaine du cinéma. L'intervention de l'Etat, l'intervention par conséquent de la politique gouvernementale, a eu toujours et a toujours, sous les IV^e^ et V^e^ Républiques, pour souci essentiel d'éliminer « la politique » du cinéma, dans toute la mesure du possible, et d'autant plus que les gouvernements devenaient plus conscients de la portée psychologique et de la diffusion massive du film cinématographique. Le fonctionnement de mécanismes caractéristiques (telle la Commission de contrôle des films) éclairera, à cet égard, l'attitude de l'Etat, dans son ensemble, vis-à-vis du cinéma français. La dépolitisation a-t-elle parfois pour fin consciente un profit partisan ou n'obéit-elle qu'au désir de limiter, sinon d'éviter, les conflits à naître d'utilisations partisanes du film ? Quoi qu'il en soit, l'apolitisme des structures et de la pro-

1. Cf. Maurice Duverger, Introduction à la politique, Gallimard, 1964, p. 21 : « Toute « dépolitisation » favorise l'ordre établi, l'immobilité, le conservatisme ». — En ce sens, toute « neutralité » est, objectivement, conformisme. Voir aussi : Becker H. S. « Notes on the concept of commitment ». American Journal of Sociology, 66 (1), juillet 1960, pp. 32-40.

duction cinématographique française, poursuivi avec ténacité et vigilance par l'Etat, devrait aboutir à un conformisme politique tout à fait extraordinaire dans notre société, au regard de la liberté polémique du théâtre, de la presse et des mœurs.

Mais ce serait une explication trop simple et linéaire que faire découler du marché et de la seule intervention de l'Etat telles caractéristiques « apolitiques », conformistes, de la production cinématographique française : tout ceci n'est qu'un conditionnement, la raison de l'œuvre doit être cherchée dans les lois du développement interne : la société, l'Etat, le commerce pèsent sur le cinéaste et sur son film, et comme extériorité bien entendu, comme conditionnement, mais aussi et surtout comme sa propre intériorité, son propre champ de vision, que bornent les « tabous » collectifs.

Ainsi, par des caractères essentiels : artistiques et industriels, tout comme par l'intervention de l'Etat (positive ou négative, aide ou censure), mais encore par le poids de la Totalité sociale, de la réalité nationale, le cinéma français est condamné à fuir, à rejeter la politique ; et il est néanmoins condamné à la retrouver dans son effort même pour la fuir : comme conformisme politique, philosophique et social.

1

ÉCONOMIE

SECTION I

COMMERCE PRIVÉ

> « C'est très simple le cinéma. Regardez : deux tiroirs, un pour les recettes, l'autre pour les dépenses et une petite boîte mystérieuse où sont classées les fiches des films avec ce qu'ils ont coûté et rapporté ». M. Louis Aubert, Vice-Président — ultérieurement : Président — de la Chambre Syndicale Française du Cinéma.

S'il est vrai qu' « il y a des éclipses dans la consommation des arts »[1], on peut se demander si notre époque ne connaîtra pas le paradoxe d'avoir découvert le cinéma comme l'art du siècle, de l'avoir façonné en produit à consommer, et d'en bouder la consommation ? Cinéma, vaste communion ; universel dans son principe, son langage, son public : jusqu'à quand ? Ses chances ne semblent-elles pas se retourner contre la per-

---

1. G. Mounin, Poésie et Société, P.U.F., Paris, p. 90.

2. A la 10e place selon les uns, à la 76e selon les autres, à la 85e selon l'I.N.S.E.E. Il a eu au demeurant une valeur de « prestige » qui transcende son importance économique appréciée d'un strict point de vue quantitatif. Pour les statistiques en matière de cinématographie, on consultera le Bulletin d'information du Centre National de la Cinématographie et son Annexe statistique : jusqu'à 1953 : nº 54/27, tome 1 ; année 1954 : nº 55/1, tome 2 ; année 1955 : nº 55/19, tome 3 ; année 1956 : nº 56/31, tome 33 ; année 1957 : nº 57/19, tome 4 ; année 1958 : nº 58/16, tome 5 ; année 1959 : nº 59/10, tome 5 ; année 1960 : nº 61/2, tome 6 ; année 1961 : nº 61/51, tome 7 ; année 1962 : nº 62/41, tome 8 ; année 1963 : nº 63/37, tome 8 ; année 1964 : nº 64/41, nº 11 ; année 1965 : nº 65/25, nº 12 ; année 1966 : nº 67/3, tome 13 ; année 1967 : nº 68/2, tome 14 ; année 1968 : nº 69/2, tome 14 ; année 1969 : C.N.C., B.I. nº 122, avril 1970.

pétuation de sa réussite ? Art industriel, il est une branche de l'économie nationale[2] : soumis ainsi aux nécessités économiques du financement, de la rentabilité, de la conservation des marchés — et par conséquent aussi de la rationalisation, de la concentration, de la standardisation. Or, cette industrie est en crise — est-il même permis de parler de crise alors que cet état dure depuis la naissance du cinéma et qu'à tout instant il obscurcit l'avenir ? Mais la crise économique n'est pas tout, si elle est signe d'une désaffection relative mais croissante du public, dont les causes sont recherchées dans des directions diverses et auxquelles il semble difficile de remédier. Cette désaffection elle-même ne montre-t-elle point que le cinéma aurait perdu cet attrait naguère irrésistible pour les plus vastes publics, et que « l'Art du XX^e siècle » redeviendrait un art parmi les autres, le septième ? Le cinéma cesserait d'être compris, ou cesserait de comprendre : la faute en serait à qui ? Qui serait coupable d'avoir fait dégénérer la langue universelle ? Les artisans : décorateurs, opérateurs, réalisateurs, scénaristes, habilleuses... ? Les patrons : distributeurs, dilettantes, aventuriers, banquiers ? Les concurrents : télévision, films américains, motorisation populaire et nouveaux cycles de loisirs ?

Ne serait-ce pas que le cinéma se caractérise par une tension nécessaire et féconde de sa composante artistique et de sa composante industrielle : privilégier l'un des éléments au détriment de l'autre, ne serait-ce pas, sauf cas d'espèce, précipiter le déclin du cinéma ? Privilégier l'art, ne serait-ce point, souvent, accepter le moindre public, s'éloigner de la destination universelle des images mouvantes, s'enfermer dans des cultes ésotériques ? et finalement sacrifier les plus belles possibilités de l'art, qui est échange et ouverture ? Privilégier l'industrie, ne serait-ce point s'éloigner des sources de la réalité complexe, inépuisable, pour satisfaire une demande massive encore peu éclairée, et présenter ainsi un « spectacle » distrayant, délassant, standardisé et devenant (forcément) schématique ? pour finalement susciter lassitude, satiété... et désaffection du public ?

Il semble bien que le cinéma, et pas seulement dans notre pays, et sans doute moins en France qu'ailleurs, mais en France aussi, souffre d'une telle dissociation imprudente, due pour l'essentiel notamment à un souci excessif et malheureux de ce qui est supposé être le « goût du public », et de la rentabilité financière. Il convient d'entrer dans le détail, il faut voir à quelles conséquences pour le film français, pour l'expression de la pensée et pour le spectateur entraîne l'intérêt commercial

Le rapport avec la politique est malheureusement étroit, et constant. A dire vrai, il n'est pas concevable de séparer l'analyse des conditions économiques de la production nationale des films d'une étude du sens et des effets politiques de ces films. Art collectif, industrie nationale, moyen de communication de masse, la production cinématographique plus peut-être que tout autre art à l'heure actuelle (sinon peut-être l'architecture) subit la marque des principales caractéristiques du système économique général du pays. Produit d'un développement technologique considérable et récent, le cinéma illustre bien plus encore que d'autres secteurs de l'expression de la pensée : livre, théâtre, presse écrite, le rôle de l'argent et l'importance des pressions qu'il permet ou qu'il entraîne. Il apparaîtra que l'argent contrôle la production et la distribution des films cinématographiques. Mais en un tel domaine, on ne peut abstraire les hommes : l'argent, ce sont producteurs, financiers et distributeurs. Par suite, une étude politique relative au cinéma commence par préciser les principales déterminations de ces hommes, afin que puissent être réellement compris le contenu admis et le contenu refusé, le sens et la portée du film[3]. Peut-être une telle dépendance, aussi étroite, à l'égard de l'argent, tient-elle pour partie à la jeunesse du cinéma, et celui-ci, ultérieurement, parviendra-t-il à en neutraliser certains effets nocifs, comme y parviennent parfois la presse et le théâtre ? Ce serait illusion toutefois que refuser de voir l'extrême précarité de la liberté d'opinion et de son expression au temps de la recherche, en ces domaines, du public maximum, du profit maximum[4] ; ce qui est vrai de notre presse en son ensemble est vrai aussi de nos films, et plus spécialement, vrai aussi de cette partie de l'expression cinématographique qu'est la presse filmée : la comparaison à cet égard du souhait formulé en 1946 par un haut fonctionnaire des Nations Unies : « Il faut assurer à la presse (filmée) une liberté complète. Une véritable liberté à l'abri des influences et des ordres de puissances occultes au service

3. Ainsi que pour tout autre moyen de communication de masse : voir « Mass Media : Content, Function, and Measurement », The Journal of Social Issues, vol. II, n° 3, Boston (Mass.), été 1947, pp. 2-8.

4. « Le principe traditionnel de liberté est impuissant à réaliser la liberté de tous. La liberté est devenue le monopole de quelques-uns. La situation actuelle de la presse découle de sa structure organique. Les activités de presse, exercées par les entreprises privées, reflètent leurs intérêts particuliers. Les activités de presse, exercées par les entreprises publiques, reflètent les intérêts immédiats des partis au pouvoir ». Roger Pinto, La liberté d'expression et d'information, Paris, Domat-Montchrestien, 1955, pp. 39-40.

d'intérêts privés »[5] et le diagnostic récent d'un observateur attentif (« Il semble exister un véritable cartel international de la presse filmée »[6]) est attristant.

Car il n'est pire propagande que « celle qui ne prétend même pas en être une »[7] ; à cet égard le cinéma — considéré dans son ensemble : journaux filmés, documentaires et fiction — par son immense potentiel de mobilisation et de façonnement sensoriel et affectif est une arme inégalée, d'un redoutable maniement conscient ou inconscient, et pour l'essentiel en la possession au mieux d'honnêtes marchands légitimement préoccupés de leurs profits.

Mais encore convient-il de retenir l'atmosphère si particulière, les mœurs souvent peu édifiantes ou bizarres, les multiples « codes » parfois irrésistiblement contraignants de ce milieu cinématographique où s'élaborent les films, véhicules de rêves triomphants et d'idéaux subreptices. Au premier chef, ce sont les cinéastes, les gens de cinéma, le personnel de l'industrie cinématographique, qui en seront les agents et sans doute aussi les victimes.

Paragraphe 1 : LE TRAVAIL

Les gens du cinéma entrent naturellement, comme les autres Français, dans toutes sortes de statistiques officielles ou syndicales. La spécificité du milieu cinématographique et des conditions de travail justifie sans doute que l'harmonie entre les statisticiens soit en l'occurrence souvent moins saisissante qu'en d'autres domaines. La main-d'œuvre cinématographique peut pourtant être évaluée raisonnablement d'après les données suivantes. En 1954, 85.000 personnes vivaient de l'industrie du cinéma. En février 1959, le Directeur Général du C.N.C. évalue à 28.000 les familles qui vivent du cinéma, cependant que la C.G.T. (Fédération du Spectacle) estime à 15.000 les salariés de cette industrie. En 1960, le Secrétaire du Syndicat des Travailleurs de l'Industrie du film déplore qu'en quinze ans le cinéma ait perdu la moitié de ses effectifs[8]. Enfin, en 1967, MM. Cheva-

5. Jean Benoit-Lévy, Les grandes missions du cinéma, Parizeau 1944, in 16°, p. 161.

6. Pinto, op. cit., p. 32.

7. Georges Gusdorf « Réflexions sur la civilisation de l'image », in Civilisation de l'image, Recherches et débats du Centre Catholique des intellectuels français, Nouvelle série, n° 33, A. Fayard éd., Paris 1960, p. 30.

8. La Cinématographie française, n° 1853, spécial hiver 60, p. 46.

lier et Billard retenaient le chiffre de 37.000 salariés[9] (source C.N.C.).

Il y a là, sans aucun doute, un drame des vocations contrariées et des reclassements difficiles, pour beaucoup ; et pourtant ce drame ne prend ses véritables dimensions que si l'on ajoute qu'à n'en pas douter il y a pléthore d'acteurs et de réalisateurs sans film[9bis]... Cela indique les dimensions d'une crise, et l'importance des répercussions sociales de celle-ci sur les cinéastes : le chômage ou la tendance au chômage [9ter] qui est entraîné par la crise a des conséquences matérielles et des conséquences psychologiques. La rémunération du travail, tout d'abord, est en général insuffisante. Le public est prévenu, car il connaît tels cachets extraordinairement élevés de telles « étoiles » ; mais il ignore qu'une minorité seulement des gens de cinéma, et même des acteurs, pourrait tirer des ressources suffisantes de l'exercice de leur art : la plupart sont contraints à des activités de complément, des collaborations « alimentai-

---

9. Cinéma et Civilisation, Les Cours de Droit, Paris 1968 (I.E.P. 1967-1968), fascicule 1, p. 32.

Mais il y a intérêt à ventiler le chiffre global :

— Industries techniques 2 500
— Distribution 3 500
— Exploitation 25 500
— et seulement 5 500 pour la production.

9 bis. M. André Astoux, Directeur Général du C.N.C., note dix ans plus tard qu'en l'espace de cinq ans le quart des travailleurs du film a dû quitter la profession (Rencontre de Cerisy, 14 juin 1970 ; voir : C.N.C. Bulletin d'Information, n° 123-124, juin-août 1970). Selon les propos mêmes du Directeur Général du C.N.C., « 80 % de la main-d'œuvre est en chômage », ce qui entraîne un sous-emploi « déplorable » des installations.

9 ter. Le nombre d'heures de travail du personnel est en diminution constante au fil des années (en particulier pour les ouvriers du film dans les studios, ce qui est inquiétant non seulement socialement mais aussi, comme il a été noté par le Directeur général du C.N.C., pour l'avenir de l'infrastructure).

Activité des Studios (Source : C.N.C.), 1968 et 1969 (sur 33 plateaux).

	1968	1969
Nombre de « journées plateaux » offertes à la production française	10.074	10.007
Journées d'immobilisation (montage et démontage des décors) ..	5.968	5.917
Journées de tournage		
Journées libres	4.106	4.090
Soit un coefficient d'occupation de	59,242 %	59,129 %

Nota. Pour les films français ou coproductions, en 1968 : 2.540 « journées-plateaux », soit un coefficient de 25,214 %.

res », à des galas, des émissions de télévision, des tournées théâtrales ou de music-hall. Il s'agit d'une course harassante à l'emploi, d'une « course au cachet », incertaine et démoralisante. Pour les réalisateurs qui tiennent à une œuvre, au point d'accepter les plus grands risques, on peut relever des situations telles que celle-ci : afin de pouvoir tourner « Un homme et une femme », en 1965, le réalisateur Claude Lelouch avait vendu d'avance dix ans de son temps, de son travail, au cas où il ne serait pas parvenu à rembourser à temps avec les recettes de son film les frais de laboratoire[10] : le réalisateur Claude Lelouch a eu de la chance, et du talent : son film a été assuré du succès dès sa sortie.

Les causes psychologiques de la pléthore de jeunes acteurs et de jeunes gens qui veulent « faire du cinéma » ne sont pas moins navrantes que les conséquences matérielles de cette pléthore sur les conditions de vie, et l'incertitude générale qui s'ensuit. Naturellement, la sélection est plus sévère, et ceux qui sont les plus faibles ou les plus malchanceux s'éliminent en général assez rapidement du marché du travail, non sans avoir constitué un facteur mouvant, d'anarchie, dans l'offre de travail. Mais surtout, c'est un profond sentiment d'inadaptation à la société, un refus évident de la vie, une négation des valeurs familiales et politiques, que manifeste cet engouement pour le cinéma, à la dimension qui est la sienne. L'origine sociale de beaucoup de ces jeunes gens et jeunes filles est la petite bourgeoisie. Cela est significatif. Le cinéma, tout ce qui y touche, est pour eux l'évasion, l'accession — miraculeuse —, croient-ils, au succès et à l'argent...[11]

Paradoxalement, étant donné ces conditions, le taux de syndicalisation des personnels est exceptionnellement élevé, sans commune mesure avec les taux de syndicalisation d'autres branches de l'économie, même à fortes traditions syndicalistes. Peut-être faut-il en chercher une explication plausible dans le particularisme du milieu : l'affiliation syndicale serait d'abord (ou aurait été d'abord, jusqu'à ces dernières années) pour beaucoup affirmation « gauchisante », de liberté intellectuelle, de défi. La position tout à fait dominante de la C.G.T. corroborerait cette idée. Ainsi, le Syndicat des Techniciens de la Production (C.G.T.) regroupait en 1960 « les trois quarts des techniciens

10. Le Nouvel Observateur, 11 mai 1966, p. 43.
11. Louis Daquin. Le cinéma, notre métier. Paris, Les Editeurs français réunis, 1961, in 16°, pp. 221-222.

de la production, des metteurs en scène aux habilleuses »[12] et le Syndicat Général des Travailleurs de l'industrie du Film (C.G.T.) la quasi-totalité des salariés des industries techniques (studios et laboratoires). Sans doute aussi ces positions de la Fédération du Spectacle (C.G.T.) tiennent-elles à la personnalité de militants ou responsables exceptionnels et dévoués : Gérard Philippe, Charles Chezeau... La mort de ces hommes a coûté beaucoup à leurs syndicats. Charles Chezeau, mort en 1955, était secrétaire du Syndicat des Travailleurs du Film depuis 1937 ; il représentait un immense capital de rayonnement et d'estime.

Toutefois, il ne fait aucun doute que l'influence syndicale, aussi forte demeure-t-elle, est en déclin depuis la Libération, où elle a été absolue. L'influence syndicale, qui fut à l'origine du vaste sursaut corporatif et du mouvement d'opinion contre les Accords Blum-Byrnes sur le cinéma, aurait pesé encore sur les réformes législatives de 1948 et 1953, mais il ne fait aucun doute qu'elle demeure extérieure à la réforme de 1959 et aux modifications ultérieures de la loi d'aide, de la fiscalité ou de la censure. La scission de la fin 47 n'a pas eu pourtant de répercussions déterminantes dans le spectacle, sauf peut-être dans le secteur de l'exploitation (en novembre 1947, le syndicalisme « politique » est condamné par l'Union des Syndicats de l'Exploitation).

Mais la fonction de défense catégorielle demeure : elle est tolérée par le C.N.C., relayée et peut-être même soutenue par lui parce qu'objectivement son alliée en considération des objectifs d'organisation et d'assainissement de la profession que poursuit le Centre.

Les contraintes syndicales qui pèsent sur les producteurs et réalisateurs de films sont nombreuses, elles relèvent d'une protection sociale élémentaire et ne peuvent manquer d'avoir parfois des effets négatifs quant à la liberté d'expression artistique et à la liberté d'expression intellectuelle : équipe minimum, carte professionnelle, horaires de travail, contrats, assurance contre le chômage... autant de mesures aussi nécessaires et légitimes que parfois gênantes pour le créateur d'art et le cinéaste à petit budget — ce qui entraîne des réactions, telle celle de René

12. Jean-Paul Delamotte : Les relations de l'Etat et de l'industrie cinématographique en France (1945-1960) ; in 4°, 551 f. (Thèse Lettres 3e cycle Paris 1960 ; dactyl.) p. 68.

Char, contre « cette monarchie absolue des techniciens, au sein de laquelle tous ceux qui n'acceptent pas d'être sujets sont ennemis (quelquefois avec chantage syndical à la clef) »[13], ou encore des violations, telles que maintes expériences du « Nouveau Cinéma ». Ces réactions et les exemples relativement nombreux de dérogations ou de violations des règles corporatives attestent que le cinéma français est encore bien loin, dans son esprit et ses méthodes, quel que soit le taux de syndicalisation, d'une « unionization » comme la connaît Hollywood. D'ailleurs, le cinéma français n'est pas un secteur d'agitation syndicale, il ne l'est plus depuis 1947, et c'est un caractère d'autant plus important que les grèves de 1947 avaient mis en lumière l'extrême sensibilité du cinéma aux grèves : le coût d'un film dépend largement de sa durée de tournage, des sommes considérables peuvent être perdues par un allongement de quelques jours seulement de la durée du tournage.

Il semble bien que ce calme soit dû, pour partie, à l'esprit corporatif de nombre des gens de cinéma, à leur amour du « métier », du film qu'ils ont, chaque fois, à créer en commun, au sens de leur responsabilité dans cette création. Il doit être tenu compte de la psychologie des cinéastes, et pas seulement à cet égard, mais pour comprendre l'ensemble de l'organisation sociale de la production cinématographique.

On est conduit par là à nuancer bien des sévérités premières. Les circonstances sont nombreuses qui, de nos jours, s'opposent à la santé sociale et à la moralité du milieu cinématographique. Une mythologie a pris naissance et domine : celle de la « chance », de la « réussite », complétée par l'idée des « dons » (innés ou acquis !) ; tout ceci est encore appauvri par le contenu même de ces « réussites », telles que se les représente la masse des gagne-petit. Le contenu réel ne vaut guère mieux, parfois : les vedettes, elles aussi, font partie du système d'illusion qui les consacre, et placées au faîte du système, en sont néanmoins prisonnières ; les vedettes de l'écran savent mieux que quiconque que leur art est apprécié en général par leurs producteurs en fonction de sa valeur vénale : il est en quelque sorte *réifié* comme l'effort d'un ouvrier d'usine, à sa place dans la chaîne de production[14]. Ainsi leur travail tend à

13. Cité par Jean Vague, La Nef, novembre 1948, p. 35.
14. Sur le « star system », voir Edgar Morin : « Les Stars » Editions du Seuil, Paris 1957.

leur apparaître comme extérieur, dépersonnalisé, dévalorisé ; il tend à perdre ses *qualités* d'art, de « métier » : comment s'étonner alors que la compensation soit parfois recherchée par certains artistes dans la seule réussite financière et publicitaire ? C'est dans le même sens, de la facilité, que joue aujourd'hui l'engouement, non seulement populaire mais aussi des milieux les plus « sérieux » et tout à fait « comme il faut », pour le cinéma : et cela est nouveau, en France tout au moins. Louis Daquin en donne l'explication suivante : « En 1960, la bourgeoisie « reconnaît » le cinéma, non parce qu'il est devenu un art, mais parce qu'il s'avère que l'on peut s'y enrichir. Ceux-là mêmes qui, il y a un quart de siècle, auraient combattu farouchement, cruellement, la vocation cinématographique de leurs fils commanditent aujourd'hui leurs premiers films (Le Beau Serge, Ascenseur pour l'échafaud, La Ligne de mire, l'Eau à la bouche, etc...) »[15]. C'est très justement en tout cas qu'il note que si l'on aime beaucoup les comédiens, si on les « adore », on ne les en respecte pas plus. On doit ajouter : mais comment pourrait-il en être autrement alors que la considération dont on les entoure s'attache surtout au montant de leurs cachets, à la puissance de leurs véhicules et aux dimensions des titres publicitaires ? Leur valeur humaine ou sociale n'est pas prise en compte, et pas davantage l'apport humain, social, culturel et politique de leurs films.

Comme dans d'autres milieux (activités de loisirs, publicité, sport à un moindre degré) une sorte d'*idéologie professionnelle* se répand alors, qui a pour rôle d'atténuer progressivement et sélectivement le malaise de l'artiste, sa mauvaise conscience ; un système de valeurs autonome prend ainsi naissance, fortifié par des raisonnements apparemment réalistes et adéquats. Chaque artiste, et le même artiste selon son humeur, trouve à sa disposition, ainsi, une gamme très complète de justifications de l'immoralisme commercial et de toutes les abdications intellectuelles. Le cœur du système, de cette sorte d'idéologie de corps de métier, c'est bien entendu l'idée que le public n'est pas une victime possible, en aucune façon, mais le maître qui connaît, qui veut, qui paie la vulgarité et l'insignifiance. Pratiquement, l'adoption d'une telle idéologie professionnelle par un certain nombre de gens de cinéma entraîne une atmosphère de plaisanterie dans le travail, ou de cynisme : au vrai, de dé-

15. Louis Daquin, op. cit., p. 13.

rision, même si tout ceci n'est, vraisemblablement, le fait que d'une minorité. Elle entraîne aussi des exclusives : un engagement politique de l'artiste en est rendu beaucoup plus difficile : qu'un acteur, qu'un cinéaste connu prenne au sérieux, dans la vie, ses convictions politiques, cela apparaîtra comme anormal, aberrant, choquant...

Tel est le handicap insidieux, des mentalités, des snobismes, qu'un véritable réalisateur, soucieux d'abord de son art et d'une expression authentique, doit surmonter lorsqu'il se lance dans l'aventure d'un film. Mais son effort devra se soutenir tout au long des interminables discussions avec les producteurs ; qui saura dire l'usure, l'incroyable usure de nos cinéastes dans cette lutte ?

Paragraphe 2 : LE CAPITAL

Chacun sait qu'un film est en général une œuvre collective réalisée sous la direction artistique plus ou moins déterminante d'un cinéaste appelé metteur en scène ou « réalisateur » ; ce film est (en principe au moins) commandité, financé et dirigé (en tant qu'entreprise) par un homme d'affaires spécialisé dans cette activité et qu'on a coutume en France d'appeler « producteur ». Le film une fois achevé est pris en charge par un « distributeur », un réseau de distribution (qui aura pris d'ailleurs le plus souvent, des intérêts financiers, au préalable, sur le film) et attribué par ce distributeur aux « exploitants » de salles suivant des modalités diverses qui permettent plus ou moins à ces derniers de manifester leurs préférences pour le film qu'ils vont « programmer » et offrir au public.

Ceci n'est que le schéma théorique de la gestation d'un film et de son édition, et souffre de nombreuses exceptions ou variantes. Ainsi le distributeur contribue-t-il souvent d'une manière déterminante au financement du film, et ainsi peut « contrôler » au stade de la conception et de la réalisation le produit qui lui est destiné ; ce rôle du distributeur tend à devenir habituel, et naturellement renforce l'influence de la distribution sur le film. Parfois aussi c'est le réalisateur qui finance son film de son propre argent. Mais surtout, ce qui frappe l'observateur économique[16] c'est que « la production cinématographique offre cet aspect particulier d'être une industrie où l'apport financier est

16. J. M. Bigeard : L'industrie cinématographique en France et sa crise actuelle (Thèse Droit Poitiers 1954 ; 2 volumes ; dactylographiée), p. 40.

le plus important dans son ensemble mais où l'apport de l'industriel est le plus faible » ! En effet, très souvent, le rôle du producteur consiste non point à financer la réalisation du film, mais à « lancer » une affaire : à partir d'une idée de scénario, de la collaboration d'un metteur en scène, du concours promis d'une ou plusieurs vedettes, le producteur engage les premiers frais d'un film, et accomplit les diverses démarches qui doivent lui permettre d'obtenir l'agrément des autorités de tutelle, une avance du Fonds de développement de l'industrie cinématographique ou le concours financier de tel ou tel concurrent alléché, et surtout celui des banques : prêt du Crédit National, prêts de banques privées. Pour obtenir ces prêts, le producteur doit inspirer confiance, il doit satisfaire à des proportions et des minima d'engagement financier personnel dans son film : il arrive à tels producteurs de respecter ces prescriptions réglementaires ou conventionnelles par le dépôt d'un devis fortement sous-estimé : à la réalisation, le devis sera dépassé : de nouveaux concours financiers extérieurs viendront alors soutenir l'entreprise, la renflouer... La description de ce mécanisme fait bien comprendre, en elle-même, le caractère hasardeux du financement d'un film, les aléas qui peuvent se rencontrer, du projet à la projection, et les avatars du scénario, de l'esprit, de la distribution des personnages, etc..., au gré des successives interventions financières. Or, cette jonglerie financière est pratique courante[17].

D'une vue perspective, il ressort essentiellement que ce sont les organismes bancaires, publics ou privés, qui financent l'industrie du film, en France tout comme à l'étranger[18]. En France une telle situation est d'autant plus remarquable que la concentration de l'industrie cinématographique est fort loin d'être avancée comme à l'étranger (au moins au niveau de la production), et que bien au contraire, cette production a toujours pour les deux tiers des films un caractère semi-artisanal.

---

17. Investissements en 1959, d'après le C.N.C. : Avant tournage : distributeur 19,07 %, concours financier 7,64 %, producteur 31,77 %. Après tournage : distributeur 34,4 %, concours financier 17,94 %, producteur 6,14 %.

18. Sur l'Allemagne : voir Baechlin P. : Histoire économique du cinéma, La Nouvelle Edition, Paris 1947.

Sur les Etats-Unis : Hortense Powdermaker : Hollywood : The Dream Factory, Boston, Little, Brown, 1950.

Sur l'Italie : « Le cinéma et la presse sont en une large mesure dans les mains des grands groupes économiques et financiers. » J. Meynaud « Les catégories dirigeantes italiennes », Revue française de science politique, volume XIV, n° 4, août 1964, p. 660).

Par leur importance, les capitaux qui sont requis pour une intervention dans le financement d'un film constituent le plus souvent aux yeux des dirigeants des groupes bancaires, même spécialisés, une aventure. On conçoit la prudence et les précautions des financiers qui acceptent « l'aventure », les objections qu'ils vont soulever à l'encontre de tout élément qui, dans le film ou à son occasion, serait susceptible d'accroître les risques, de diminuer le succès attendu. La prudence de l'Etat dans ses fonctions de banquier spécialisé de l'industrie cinématographique est du même ordre. Une banque nationalisée existe, avec pour fonction d'aider au financement des films français : le Crédit National, qui peut consentir des prêts à 4 % jusqu'à concurrence de la moitié du devis. Apparemment un très grand nombre de projets, de sujets de films ne paraissent pas satisfaisants aux dirigeants du Crédit National, pour des raisons probablement très diverses et qui ne sont pas divulguées, puisque par exemple en 1953, alors que le Crédit National pouvait investir un milliard de francs, il n'en investit au total que 350 millions[19]. De même, l'attribution des avances du Fonds de développement de l'industrie cinématographique est fonction des recettes obtenues antérieurement par les autres films du producteur, prime à la « réussite » et à la « sagesse »[20].

Ces avances du Fonds de développement sont accordées depuis mai 1960 au vu de différents documents comptables et du scénario. Cette disposition nouvelle (de l'avance sur scénario) peut constituer une pression économique, dans certains cas, sur le producteur et le réalisateur. Elle a emporté deux ordres de conséquences pour la production française, l'un esthétique et formel, l'autre politique. Tout d'abord, cette pression économique joue dans le sens du plus grand soin apporté au scénario avant tournage, elle entrave les réalisateurs qui chercheraient à faire des films plus « expérimentaux », plus vivants, partiellement improvisés et à direction d'acteurs libérale ; elle joue dans le sens d'une plus grande recherche « littéraire » des films, elle incite à mettre l'accent sur le thème et l'intrigue. Par là, et en second lieu, elle défavorise les cinéastes qui souhaiteraient

19. Schlossberg : Les censures cinématographiques. Publications de l'Union rationaliste, Paris 1955, p. 47.

20. Comme la « loi des séries » informelle, qui aboutit elle aussi au même résultat d'autocensure : par exemple, le succès de « Monsieur Vincent » entraîne la réalisation de : « Dieu a besoin des hommes », « Le Sorcier du ciel », « Journal d'un curé de campagne », « La Maison du silence », « Le défroqué », etc..., au détriment d'une inspiration renouvelée et authentique.

aborder dans leurs films des sujets sociaux ou politiques : d'un côté, il leur est difficile de maintenir une ombre discrète sur leurs intentions (sauf à se priver de l'aide du Fonds de développement) ; d'un autre côté, si leur scénario laisse apparaître leurs préoccupations de traiter de sujets controversés, il y a de bonnes chances qu'ils n'obtiendront aucune avance.

La prudence des financiers se comprend non moins que l'aspect étroitement contraignant qu'elle revêt pour les cinéastes. Car le coût de réalisation des films est extrêmement élevé, et ne cesse de s'accroître dans des proportions très supérieures au coût de la vie. Quelques chiffres peuvent donner une idée de l'ordre d'importance du financement des films. D'après le Centre National du Cinéma (C.N.C.)[21], en 1959, le coût global des 133 longs métrages produits par la France a été de près de 20 milliards d'anciens francs (19.804 millions), soit un coût moyen voisin de 149 millions d'anciens francs. A noter toutefois que s'il s'agit là de films juridiquement « français », les 68 films entièrement français ont coûté au total 6.261 millions et en moyenne 92 millions, les 65 coproductions franco-étrangères ayant eu un coût global de 13.543 millions et un coût moyen de 208 milions. Bien entendu le coût global est surtout intéressant pour prendre conscience des dimensions économiques de la production, le coût moyen, lui, plutôt comme indice à suivre dans le temps (60 millions en 1945, 111 millions en 1956, 140 mil-

21. Bulletin du C.N.C., n° 61, février 1960, p. 8.

Production de longs métrages : coût et investissements français (en millions de francs) (Source : Statistiques C.N.C.) :

Année	Coût global de la production	Montant total des investissements français
1958	176,60	119,00
1959	198,00	131,20
1960	273,80	169,52
1961	390,39	232,87
1962	296,38	159,07
1963	315,70	173,58
1964	298,91	169,39
1965	337,14	207,95
1966	385,93	239,50
1967	341,24	203,29
1968	337,56	207,57
1969	398,22	274,57

lions en 1958...)[22] ; les coûts effectifs des films sont extrêmement variables : il y a loin du petit film tourné avec des moyens quasi-artisanaux, des acteurs bénévoles, en décors réels, sur un sujet original, sans droits d'auteur et hors des contraintes de l'équipe minimum, jusqu'à la super-production en cinémascope et technicolor, avec reconstitution de batailles et de scènes d'amour à 50.000 dollars le baiser. Toutefois, il semble à l'heure actuelle impossible de réaliser un film commercial à très petit budget, du style des premiers films de la « Nouvelle Vague », à moins de 35-50 millions d'anciens francs. « Opération Tonnerre » a coûté, en 1965, 7 millions de dollars[23] et a d'ailleurs été amorti en six semaines. « Les Aventures d'Harry Dickson », d'Alain Resnais, en tournage en 1966, devaient coûter plus de 700 millions de francs anciens. « Le Voyage fantastique » a coûté *trois milliards* de francs anciens ! L'évolution de la technique et sans doute aussi une nouvelle conception du cinéma sont les causes de cette inflation extraordinaire des budgets de films : droits littéraires plus élevés, vedettisation, modernisation incessante des studios et du matériel en lui-même très coûteux... L'entrée du cinéma, en 1959, dans le Marché commun et l'équipement en cinémascope, dans la période 1961-63 (en 1962, 118 salles étaient équipées en 70 mm) ont joué dans le même sens. On comprend, au vu de tels chiffres, le

22. **Coûts moyens de la production de longs métrages** (en millions de francs). Source : C.N.C. (1).

Année	Coût moyen des films intégralement français	Coût moyen des films de LM en coproduction	Coût moyen général
1958	0,95	2,06	1,40
1959	0,92	2,08	1,49
1960	1,01	2,45	1,73
1961	1,37	3,02	2,34
1962	0,96	3,11	2,37
1963	1,08	2,53	2,17
1964	1,36	2,31	2,02
1965	1,42[2]	2,33	2,12[2]
1966	1,99	3,48	2,97
1967	1,40	3,77	2,84
1968	1,60	3,93	2,88
1969	1,43	3,40	2,58

(1) Chiffres qui ne tiennent pas compte des dépassements de devis qui affectent certaines productions.
(2) Coût moyen établi sans tenir compte d'un film de devis exceptionnel.

23. Le Monde, 4 janvier 1966.

constat désenchanté que dresse le cinéaste Louis Daquin : « Mais nous, les créateurs de films, nous vivons sous la dictature inévitable de la rentabilité. Elle commande tout »[24]. Sans doute y a-t-il eu la révolte de la jeune génération « en colère » : la « Nouvelle Vague » ; sans doute, la production traditionnelle en a été ébranlée, mais on peut se demander si elle n'a pas finalement absorbé presque complètement le phénomène. D'une part, avec le recul, on s'aperçoit qu'un petit nombre de ces films classés sous l'étiquette « Nouvelle Vague » ont été produits en vérité hors des circuits normaux de la production, et a fortiori, la plupart se sont-ils intégrés dans ceux de la distribution. D'autre part ces films à petits budgets, manifestes du mouvement à ses origines, ont été progressivement remplacés par des productions plus classiques et qui se rapprochent des coûts moyens de la production française. L'exception, l'expérience qu'a voulu être par exemple « Paris vu par », ses limites, incitent malheureusement à partager un diagnostic fort loin de la confiance: « A l'heure actuelle, le « cinéma sans argent », générateur de liberté dans le choix du sujet et d'originalité dans son traitement, demeure toujours plus un idéal qu'un mode efficace de production »[25].

Le mode le plus efficace de production est recherché par les intéressés d'abord dans la rationalisation de cette production, et notamment dans la concentration des structures. Les observateurs ont tous été frappés par ce mouvement de rationalisation et de concentration qui, évidemment, est surtout spectaculaire par la modification de nombreuses habitudes de l'âge héroïque du cinéma et qui faisaient partie en quelque sorte de son « folklore ». Hollywood est dès longtemps le phare, ou l'épouvantail. Nous en sommes fort loin, à n'en pas douter, quelque caractère alarmiste que puissent prendre les nombreuses mises en garde. Il n'en demeure pas moins qu'il existe un mouvement en ce sens, qu'il ne faut certes pas exagérer, mais qu'il serait dangereux de sous-estimer. D'ailleurs, déjà, chez nous, « le studio, c'est l'usine. Des horaires précis, des équipes de techniciens et d'ouvriers. Un producteur, qui doit constamment songer au prix de revient. Une usine avec des machines silencieuses, et cependant la plus bruyante des usines »[26]. Les

24. Louis Daquin, op. cit., p. 19.
25. Chevallier J., Egly M. et al : Regards neufs sur le cinéma, Editions du Seuil, Paris, 1963, p. 245.
26. Louis Daquin, op. cit., p. 186.

études de marché sont d'une utilité théorique aussi grande pour le film que pour d'autres produits, sinon plus grande, mais imprudent serait celui qui en conclurait qu'elles servent vraiment à déterminer la production des films cinématographiques. Pourtant, les marges d'erreur dans la production ont considérablement diminué. Puisque le cinéma est une aventure à la rentabilité incertaine et parfois prodigieuse[27], les financiers, les industriels du cinéma cherchent à diviser leurs risques, et ils y parviennent par deux moyens : la concentration proprement dite, qui touche peu la production, atomisée en une foule d'entreprises souvent purement nominales[28], et d'autre part, la prise

27. En un an, « Goldfinger » a rapporté plus de 19 millions de dollars aux Etats-Unis, et plus de 17 millions de dollars à l'étranger. Le Monde, 4 janvier 1966.

28. En effet, les chiffres bruts des statistiques du C.N.C. sont, sur ce point, parlants :

Nombre de sociétés de production (au 31 décembre)

Année	— de longs métrages	— de courts métrages
1958	463	779
1959	495	822
1960	558	883
1961	617	960
1962	660	1.020
1963	679	1.067
1964	698	1.096
1965	683	1.087
1966	624	1.006
1967	228	757
1968	238	753
1969	277	763

N.B. Les dispositions de la Décision Réglementaire n° 12 sexies du 10 juillet 1964 concernant le capital minimal exigé des sociétés de production ont entraîné une nette déflation du nombre de ces sociétés, qui est désormais plus en rapport avec le nombre des sociétés actives :

Longs métrages, producteurs actifs :

Année	Producteurs actifs
1958	170
1959	165
1960	177
1961	198
1962	122
1963	138
1964	133
1965	127
1966	116
1967	109
1968	117
1969	137

(v. suite page suivante)

de participation, beaucoup plus pratiquée en France : il est évident que le producteur divise ses risques si au lieu de produire un film tous les deux ans, il participe à cinq ou six entreprises pendant la même période de temps.

Mais la rationalisation porte moins sur les structures de production que sur les conditions de distribution et d'exploitation et sur le produit lui-même : le film.

En ce qui concerne la distribution et l'exploitation, on peut se borner à noter que la rationalisation consiste surtout à dominer les « Exploitants » (les « clients ») par des réseaux de distribution et d'exploitation « intégrés ». La domination de l'exploitant par le distributeur, notamment dans le choix des films, est un fait patent qui a été relevé[29]. A plus forte raison lorsque se constituent à ce niveau des puissances telles que la société Gaumont qui, en 1959, possédait 32 salles fréquentées, dans l'année, par près de 12 millions de spectateurs, ou que la société Pathé qui, pour la même année, a dénombré huit millions de spectateurs dans les 20 salles qu'elle possédait à l'époque. A plus forte raison lorsque des puissances de cette taille concluent, en 1966, un accord d'association en vue de la distribution de « productions de qualité et de grande audience », accord qui concerne plus de 150 salles, soit plus de 120.000 fauteuils et 15 milliards d'anciens francs de recettes annuelles. En face, l'U.G.C. (secteur public) et les indépendants ont quelque peine à se faire entendre. Le système de la hiérarchisation de la pro-

Répartition des producteurs de longs métrages selon le nombre de films produits

En 1969		En 1968	
Nombre de producteurs de LM (117)	Nombre de films produits par ces producteurs	Nombre de producteurs de LM (137)	Nombre de films produits par ces producteurs
83	1	84	1
18	2	23	2
6	3	10	3
5	4	10	4
2	5	5	5
1	6	3	6
1	8	1	7
1	8	1	9
1	11		

29. J. M. Bigeard, op. cit., p. 175.

grammation, couronnée par l' « exclusivité », renforce lui aussi la pression sur les faibles et les isolés de la distribution et de l'exploitation[30], mais aussi, et par conséquence, sur les producteurs : car la carrière d'un film dépend dans une très grande mesure de son succès lors de son passage dans une des salles parisiennes dites « d'exclusivité » ; c'est sur l'affluence des spectateurs dans ces salles, sur les réactions du public des Champs-Elysées et des grands boulevards, sur l'appréciation des directeurs (quelques personnes : une dizaine...), que reposent les contrats de location provinciaux et étrangers. Le succès ou l'échec du film ! Mais le nombre réduit des salles d'exclusivité, le fait qu'entrent aussi en compte les films étrangers, la durée parfois considérable du passage de certains films dans ces salles, tout cela fait qu'une minorité de films français peut y être programmée ; au départ, et d'une manière arbitraire (au moins subjective, c'est-à-dire tenant au choix des directeurs de salles) les chances de tous les autres films d'atteindre un vaste public, ou même parfois un public, sont considérablement diminuées. Or, les motivations des directeurs de salles comme du public souvent fortuné des Champs-Elysées ne vont pas naturellement dans le même sens que celles des cinéastes auteurs de films « engagés » ou même tout simplement de films qui soient autre chose que pur divertissement[31]. La domination de l'exploitant par le distributeur est donc aussi une domination par celui-ci du réalisateur (et une domination, jusqu'à ce jour et au contraire de la production, croissante). Il ne faut pas oublier non plus que les distributeurs sont peu nombreux : 176 en 1960, dont 90 pour le grand format, et que 25 distributeurs seulement se partagent les 3/4 de la production[32].

En ce qui concerne l'effort porté sur les caractéristiques du produit pour qu'il soit parfaitement adapté aux conditions supposées de la commercialisation, il doit être éclairé par quelques

---

30. Le nombre des salles en France est voisin de 4.500 (salles « standard »).

31. Dans son livre sur le cinéma, le réalisateur Louis Daquin rapporte que « Maître après Dieu », qu'il avait réalisé sur le thème de l'Exodus, d'après la pièce de Jan de Hartog, se vit refuser en 1950 le passage dans une salle d'exclusivité parce que le directeur d'une autre salle, mais qui était liée à la première par un contrat d'association, « ne (voulait) pas, dans (son) cinéma, des films qui posent des problèmes ». Op. cit., p. 75.

32. Voir : Jean Boniface : Arts de masse et grand public. Les Editions ouvrières, Paris, 1961, p. 82. A noter qu'en 1968, 120 entreprises de distribution de films cinématographiques furent « actives » (161 entreprises étaient titulaires de l'autorisation d'exercice de la profession au 31 décembre 1968). Pour cette année de référence, 8.788 films étaient distribués (portefeuille).

considérations générales sur le recrutement et les motivations des producteurs et distributeurs. A supposer que le film soit aux mains d'honnêtes commerçants, pouvions-nous prévoir à partir des caractères généraux de l'industrie, il est d'abord pour eux une marchandise[33], un véhicule de recettes, une source d'enrichissement. Or une constatation doit malheureusement être énoncée : c'est que la majorité des observateurs désintéressés des choses du cinéma tombent aisément d'accord pour refuser la simple honnêteté à la plupart des hommes d'affaires qui traitent de films : certes, la situation tout à fait honteuse du milieu cinématographique de l'avant-guerre, « cette jungle »[34], n'est plus aussi évidemment scandaleuse, mais même de nos jours, journalistes[35] ou professeurs[36] dénoncent fréquemment l'immoralisme, voire le « gangstérisme » de beaucoup de producteurs et distributeurs. La cupidité sans scrupules, le souci exclusif des recettes à attendre d'un film[37], voilà qui est très grave, humainement, socialement et politiquement, de la part d'hommes qui sont placés aux centres de commande d'un moyen de communication de masse tel que le cinéma. C'est ce qu'a vu le sociologue Georges Gusdorf : « Ils ne songent qu'à gagner de l'argent, et se trouvent ainsi promus à la redoutable dignité de directeurs inconscients de la conscience universelle »[38].

---

33. « Il est faux de prétendre que le cinéma n'est pas conscient de ses responsabilités. Au contraire, il n'a rien à cacher. Il existe pour fournir du divertissement, exactement comme le charcutier fournit du porc ».

« It is wrong... to assume that filmdom is unmindful of its responsibilities. On the contrary, it has nothing to hide. It exists to purvey entertainment, just as the pork butcher purveys pork ». Kinematograph Weekly, 2 janvier 1947, cité par Jacob Peter Mayer : Sociology of Film. Studies and Documents. London. Faber and Faber Ltd. 1948, p. 14.

34. Louis Daquin, op. cit., p. 15.

35. Michel Cournot, « Les affreux du cinéma », le Nouvel Observateur, 18 mai 1966, pp. 44-45.

36. « Il se trouve que les deux tiers des producteurs, des distributeurs et des exploitants peuvent être assimilés à des gangsters. Bien sûr, je reconnais qu'autour de moi quelques hommes très purs ont abordé la profession industrielle du cinéma avec le désir d'en purifier l'horizon et d'apporter une saine nourriture au public. Mais d'une manière générale, c'est une faune très inquiétante. On y trouve des êtres chez lesquels se mêlent les instincts de l'homme d'affaires véreux, du trafiquant de chair humaine et du contrebandier de stupéfiants... » Henri Agel : Regard cinématographique et nivellement culturel. Paris, Féd. Nat. des Syndicats d'Ingénieurs et de cadres supérieurs, 1955 (Centre Econ. et Soc. de perfectionnement des cadres, cycle III B : Technique et Pensée, 3e session, Année 1954), p. 55.

37. « Pour eux, un seul but, la rentabilité d'un film, sa valeur éducative et sa qualité ne signifient rien à leurs yeux ». Henri Agel, op. cit., p. 55.

38. Georges Gusdorf : « Réflexions sur la civilisation de l'image », in : Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, A. Fayard, Paris 1960 ; p. 30.

Il est évident que les producteurs et distributeurs ne sont tous vus et décrits sur un même modèle qu'avec quelque exagération, et dans un souci de simplification ; il ne fait aucun doute qu'il existe des producteurs parfaitement conscients de leur mission artistique et sociale, des distributeurs éclairés, des liens culturels et parfois d'amitié entre certains créateurs et certains financiers ou industriels ; de même, la position particulière de tel producteur dans le cinéma, son expérience, le hasard de la collaboration avec tel metteur en scène, ses affinités, ou bien encore l'appartenance de tel distributeur à un réseau de diffusion de films français ou étrangers, sa spécialisation dans tel « genre » de films, la taille de son entreprise, les caractères de sa clientèle, voilà qui suffit parfois à nuancer considérablement le schéma des motivations et réactions-types.

Il n'en demeure pas moins que la mentalité des producteurs et distributeurs, ainsi caractérisée globalement par l'appât du gain, entraîne comme comportement général le refus du risque : les promoteurs du film craignent des concours financiers insuffisants, un avis défavorable de la précensure, une campagne de presse hostile, une possible interdiction à l'exportation, l'abstention du public catholique, ou du public breton ou picard ou marseillais si... tel sujet est abordé, telle scène maintenue, telle réplique prononcée. Finalement, lorsqu'il s'agit de traduire la pensée d'un vrai scénariste ou d'un réalisateur, les « gansters » dont parlait Henri Agel deviennent « aussi audacieux que des lapins dans leur clapier »[39].

Que le complément du financement — souvent l'essentiel — soit assuré par les banques contribue à renforcer cette atmosphère de panique devant le moindre obstacle possible à la pleine réussite commerciale du film. Les financiers prisent en général assez peu l'expérimentation, qu'elle tienne à l'art ou à l'originalité du sujet abordé ; ils ont en général leur idée à eux de ce qui est susceptible de faire un bon film, un film à succès ; quant à l'actualité, ils en ont souvent une conception assez différente de celle des réalisateurs (mais peut-être les uns sont-ils en retard, et en avance les autres ?).

Il faut que le film soit vu par la plus vaste clientèle possible, il faut que ne soit à l'avance retranché de la clientèle potentielle du film, quel qu'il soit, aucun secteur — professionnel,

---

39. Albert Cervoni, in Image et Son, n° 140-141 (numéro spécial, « La Censure »), p. 25.

régional, politique, religieux — de l'opinion publique. Il faut pour cela éliminer la polémique, toute polémique, tout élément controversé, ou susceptible d'être controversé. Il faut rechercher les goûts et comme l'opinion moyenne « du » spectateur. Or, « la recherche de l'opinion moyenne conduit au conservatisme »[40], justement parce qu'elle élimine les tendances d'évolution et de réaction, parce qu'elle minimise les tensions dynamiques de la vie sociale et politique. Au cinéma comme dans les autres domaines. Mais où commence la zone frontière de la controverse ? Sur quel sujet parviendra-t-on à définir une opinion moyenne, à laquelle se tiendront réalisateurs et interprètes ? Le domaine du film commercial se rétrécit considérablement. Il ne peut être question de s'attacher à la réalité sociale contemporaine, dans sa vérité — et quel que soit l'aspect de cette réalité qu'il se serait agi de décrire, qu'il donne argument à droite ou bien à gauche[41]. Dès 1946, dès les premières fissures apparentes du consensus de la Résistance et de la Libération, et alors que le public dans son ensemble réclamait encore films de guerre ou de Résistance, les producteurs commençaient à s'inquiéter des sujets de trop brûlante actualité à leur goût qui pouvaient leur être proposés, et cherchaient à les écarter au profit d'une fiction apaisante et sereine. Car ce qui apparaissait « neutre », « objectif » et « national » lors du découpage pourrait — qui sait ? — à la programmation apparaître « engagé » et « partisan »...

C'est là le cœur du problème — le cœur du problème de l'expression de la pensée et de la politique du cinéma. Politiquement et humainement, on peut concevoir des expressions extrêmement différentes, voire opposées, de la réalité et du tempérament de l'artiste. Que cette expression, en quelque sens qu'elle aille, n'ait pas de possibilité, ou ait des possibilités extrêmement réduites, pour des raisons économiques, de s'affirmer par le film, voilà qui importe pour les théories de la liberté d'expression de la pensée, et au premier chef pour une compré-

---

40. Maurice Duverger : Introduction à la politique, Gallimard, 1964, p. 227.

41. « ...avec la peinture de la vie sociale commence l'opposition des idées. Il est bien difficile de peindre un phénomène social, quel qu'il soit, sans chercher des responsabilités, des solutions, sans prendre parti. Voilà qui est fort dangereux pour un produit destiné à plaire à l'immense majorité : comment pourrait-il accepter, dès le départ, le risque de déplaire d'une façon parfaitement délibérée à un secteur quelconque de l'opinion, secteur qui, souvent, sera d'autant plus puissant qu'il sera plus limité. Evitons les polémiques, les discussions, tout ce qui pourrait nuire à la carrière du film.. » Pierre Billard, in Informations Sociales, juin 60, nº 6, pp. 37-38.

hension politique du cinéma. Cette autocensure est la première clef qui verrouille séparément film et politique ou qui prétende et aspire à ce faire.

Il s'agit d'autocensure, car le cinéaste qui veut travailler en viendra nécessairement à accepter ou proposer un autre sujet, admissible par le producteur et la distribution. Il saura vite qu'il est inutile de songer à telle réalisation, ou à telle autre. Mais tout aussi lourde de conséquences est l'autocensure du créateur non plus au stade initial du choix du thème, du sujet, de l'idée de traitement, mais aux stades ultérieurs de la réalisation et de la commercialisation. Lorsque l'idée du film a été acceptée par un producteur, le réalisateur est en général fort loin de tenir « son » film. Les objections concernant le sujet prendront appui sur les désirs des éventuels collaborateurs financiers (voire des vedettes pressenties), ou bien sur l'avis de la précensure. Les objections qui s'élèveront ultérieurement concerneront telle ou telle scène, tel personnage, tel échange de répliques : cette situation n'est-elle pas trop audacieuse ? Ce personnage de curé[42] traité avec trop peu de charité ? Ce sous-chef de bureau de préfecture borné ne suscitera-t-il pas une levée de boucliers de tous les fonctionnaires de préfectures de grade égal qui tiendront à s'y reconnaître ?... A supposer que le représentant du Ministère de l'Intérieur à la Commission de contrôle des films n'ait pas emporté une décision de coupure ou d'interdiction, pour offense à la Fonction Publique[43] !

Le sujet, le traitement, les images et les dialogues : il ne faudrait pas croire que ce soient là les seuls éléments que la pression économique tendra à dépolitiser et dépouiller, plus généralement, de toute virulence. Car c'est tout ce qui est en rapport avec le film qui *doit* être « apolitique »[44] pour assurer au mieux la tranquillité des commanditaires. Ainsi, ce que le

---

42. « Quand le cinéma campe un prêtre, il le montre bon garçon, bourru, proche-du-peuple, ancien scout de préférence. L'opération, fort inconsciemment, consiste, quand elle est réussie, à effacer le prêtre derrière une sorte de prochain interchangeable habité par quelques manies, déroutantes mais respectables (qui n'a ses manies ?), et de noir vêtu. Je crois bien que, dans tout le cinéma français, le premier prêtre qui soit aussi un prêtre, c'est le curé de campagne, dans le film de Bresson d'après Bernanos. Ce que je dis du prêtre vaut de tous les autres types, et si l'on ne voit pas de francs-maçons sur les écrans, c'est que la parfaite formule n'a pas encore été arrêtée, du franc-maçon pour tous ». Jean Queval : « Le cinéma contre la société » Mercure de France, n° 1075, 1er mars 1953, p. 429.

43. Voir chapitre II.

44. Déjà l'avant-guerre avait connu « au nom du commerce et de l'industrie » des poursuites judiciaires engagées contre une critique « militante » : voir L'Humanité, du 29 octobre 1926, du 21 mars 1928...

public connaît, ce sont les acteurs, et parfois maintenant le réalisateur : acteurs et réalisateurs (les acteurs, essentiellement en proportion de leur popularité) devront se garder d'apparaître comme trop « engagés », et surtout dans certaines politiques. Les moyens de pression sont nuancés. Il y a bien entendu le boycott, proprement dit, pour raisons politiques. Les démêlés de Charles Chaplin avec le Gouvernement des Etats-Unis et avec les dirigeants de Hollywood sont bien connus ; mais la France en fut pour partie, et c'est moins connu, le terrain et l'instrument. Chaplin, avec dossier juridique en ordre et suffisamment menaçant, parvint à l'emporter dans l'esprit de son distributeur français sur les pressions américaines qui tendaient à empêcher la sortie à Paris, en juin 1957, du film « Un Roi à New York », dont la portée politique inquiétait les autorités américaines[45]. On peut trouver des indices de la persistance de telles pratiques[46]. Ces pratiques peuvent viser aussi bien un homme qu'un film, et sont plus ou moins durables ; ainsi, pour de telles raisons, le film de Dewever « Les Honneurs de la Guerre » dut attendre seize mois avant de trouver une distribution, en 1965 : purgatoire financièrement désastreux... Enfin, le boycott politique peut viser (et sous réserve de l'orientation politique générale du pays) un cinéaste de droite aussi bien que de gauche : G. H. Clouzot, sur la liste noire après la Libération, dut attendre 1948 pour réaliser « Quai des Orfèvres », qui devait être sa rentrée et sa revanche d'une retraite forcée et amèrement ressentie ; encore avait-il dû accorder force garantie à son producteur : son film ne serait pas trop noir, il n'y aurait pas la moindre allusion politique...

Les exemples de boycott ainsi rapportés ne sont évidemment que les signes perceptibles de cabales plus étendues par la durée et les protagonistes, visant à réduire une popularité, et même à discréditer la personnalité.

Positivement, l'autocensure recherche le film admissible par tous ; les maîtres du cinéma vont s'efforcer de réaliser des modèles de films de cette sorte, dont le succès garantira les

---

45. Voir Laurent Goblot : Apologie de la Censure, Rodez, Subervie, 1960, pp. 189-190.

46. Par exemple, interrogé sur le point de savoir pourquoi un réalisateur italien s'était vu confier la mise en scène du film algérien « La Bataille d'Alger », le porte-parole de Casbah Films répond (Cinéma 65, n° 601, p. 26) : « Il nous était difficile de choisir un metteur en scène français, car il aurait, pour ainsi dire, été « brûlé » par la suite en France ».

qualités et en retour précisera le type. Une concentration de la production sur le modèle de Hollywood étant exclue, de même que l'adoption pure et simple des techniques de rationalisation telles qu'elles ont été fixées en Californie dès avant la guerre, les industriels français vont rechercher l'application au cinéma d'autres techniques. Ces techniques ne seraient-elles pas, mutatis mutandis, celles[47] de la publicité moderne en faveur des autres produits de grande consommation ? La seule différence paraît tenir au choix du sujet : les préoccupations matérielles sont éminemment visées, pour rendre les objets perceptibles, par les thèmes publicitaires ; ce que vise d'abord le cinéma, au contraire, c'est la propension au rêve du spectateur potentiel, sa vacuité, un désir d' « évasion » de la réalité quotidienne. Mais cette différence n'est-elle pas naturelle et ne renforce-t-elle pas au fond le rapprochement ? Dans un cas, il s'agit de vendre un produit, par exemple, de révolution ménagère ; dans le second cas, il s'agit de vendre de l'imaginaire tout aussi bien conditionné Après le choix de sujets reflétant bien les préoccupations « de fuite », de délassement, du public, la règle publicitaire veut que le produit soit standardisé, et que des classifications claires, si possible exprimables et remémorables en clichés, rendent compte de cette production standardisée. Il en va de même au cinéma. Les producteurs, l'Index de la cinématographie, etc., utiliseront fréquemment et commodément des étiquettes (western, comédie de mœurs, détective, animation, reconstitution historique...) qui expriment bien pour le grand public le contenu de leurs films : quand au fond (et souvent, hélas, aussi à l'expression formelle), leurs films sont « standardisés », cette adéquation en étant la preuve. Faudra-t-il se montrer surpris que de tels films soient dépourvus d'individualité, de la moindre incertitude qui pourrait tenir à l'étiquette (qui n'est autre que le contenu commercial) ou au sujet (ou contenu réel, partie du contenu réel) ? Pour aboutir à un résultat parfait (de son point de vue), le producteur devra fermement proscrire la moindre complexité dans le « genre », le sujet, les développements incidents, le dénouement. Mais, là encore, est-ce que ce ne sont pas les règles bien connues de la publicité moderne, à peine transposées ? Il faut que le spectateur, tous les spectateurs, puissent avant la consommation,, sans la moindre hési-

47. Mason Griff : « Les conflits intérieurs de l'artiste dans une société de masse ». Diogène, n° 46, avril-juin 1964, p. 61.

tation, hors toute équivoque, saisir le film dans une image, un titre ou une phrase. Le cinéma et la publicité, homologues, se superposent ici en publicité cinématographique : il s'agit, par des stimuli visuels directs ou indirects (les affiches, les vues extraites du film et exposées dans le hall de la salle de spectacle), auditifs (sonneries de début de séance, musiques) ou olfactifs (cela s'est fait), d'éveiller et d'exploiter des sentiments fondés sur l'envie (par exemple, luxueuses automobiles, grandes toilettes, prouesses admirées de hors-la-loi), la crainte (aventures, périls, monstres) et le désir sexuel (gros plan du visage de l'héroïne). Le succès obtenu, et facilement contrôlable par le chiffre des recettes, est un précieux encouragement pour le producteur à « refaire » la même chose, ou quelque chose de très voisin : le critère, c'est la consommation du produit, et aussi la fidélité du spectateur, dont on s'assure (dont on croit s'assurer) par le culte de la vedette, les procédés filmiques et la perpétuation du « genre »...

Or, le drame du financier et la chance du cinéaste, c'est que l'autocensure qui débouche ainsi sur le pire conformisme et la redondance est inefficace : il est certain que la production de cette sorte représente la majeure partie des cent à cent cinquante films français produits chaque année ; il est non moins certain que le public se lasse, à la longue, progressivement, lentement, et que les marges bénéficiaires sont souvent aléatoires. Voir cent fois le même film ! Imposer cela au public, n'est-ce point parfois le sous-estimer ? « Nos producteurs semblent exiger que tous les films se déroulent dans la même frange de la même bourgeoisie, dans la même atmosphère opulente et dans le même cadre spectaculaire »[48]. Quant à l'intrigue, elle est l'objet des soins les plus attentifs de la part des scénaristes, mais le plus souvent n'est que broderies sur le canevas triangulaire cher au « Boulevard ». Appauvrissement considérable de la réalité filmée, conformisme à courte vue, aboutissant à la stérilité artistique, et finalement à l'échec : car c'est méconnaître la tension nécessaire à l'œuvre d'art entre sources et création, c'est méconnaître la tension nécessaire au cinéma entre ses caractères indus-

48. J. Doniol-Valcroze, Informations sociales, juin 1960, n° 6, p. 71.
« On semble croire que notre pays se révèle sans problèmes. Tout s'y passe dans le meilleur des mondes possibles. Aucun réalisateur français ne trouve d'appui moral ou financier s'il cherche à mettre en question certains aspects de notre vie politique, économique ou militaire ». H. Mercillon, Le Monde, 8 avril 1960, p. 13.

triels et ses caractères esthétiques et de portée politique et sociale : c'est méconnaître la spécificité du film. L'échec des producteurs français qui s'engagent dans cette voie de l'irrémédiable appauvrissement rejoint celui des studios de Hollywood dans les séries B ou Z de films préfabriqués, et rejoint aussi celui qu'a connu la majeure partie de la production soviétique pendant la période finale de la dictature stalinienne. Dans le cas français, c'est la standardisation par souci de conformisme social qui est à l'origine du désastre. Dans le cas américain, c'est la concentration de la production qui suscite une standardisation analogue. Dans le cas soviétique, c'est la direction bureaucratique et centralisée qui stérilise progressivement l'activité créatrice des plus grands cinéastes et confond l'ensemble de la production dans la médiocrité artistique et le conformisme idolâtre.

Mais la concentration de la production (qu'elle soit socialiste et aux mains de quelques fonctionnaires du Plan, du Film et du Parti, ou qu'elle soit capitaliste et aux mains de quelques « top executives » de Los Angeles) semble bien imposer plus rigoureusement les mécanismes de la standardisation, du conformisme et de l'autocensure, que la production (dans la majeure partie de ses structures : artisanales) qui est la nôtre en France[49]. En France, un film non-conformiste (à des titres divers) se rencontre de temps en temps, et la production est relativement variée, bien que numériquement assez peu importante ; ce sont les structures, plus souples qu'ailleurs, de la production, qui l'expliquent. Le caractère de notre production explique que le cinéma français n'ait pas éliminé la tension individualiste, la pression opposée à la concentration et à la rationalisation, tout autant que c'est ce caractère individualiste, trait « national » de notre cinéma, qui explique les structures de la production, tout autant que les explique la notion de film « prototype », création artistique unique, à laquelle les Européens restent attachés au fond d'eux-mêmes. Il se trouve donc chez nous des francs-tireurs.

Car la corporation n'est pas unanime, tant s'en faut, et cela développera d'importantes conséquences dans les rapports de la profession et de l'Etat[50]. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir recherché avec persévérance cette unanimité, notamment par

---

49. Il en va à peu près de même en Italie.

50. « L'Etat trouve le plus souvent en face de lui non pas un partenaire mais plusieurs. Toute la question est là. » Delamotte, op. cit., p. 60.

l'organisation corporative, depuis trente ans. 1936 a été la première date importante dans l'organisation professionnelle patronale, avec la constitution de la Fédération des Chambres Syndicales de la cinématographie française. 1940 voit se manifester en ce domaine comme en maints autres le dirigisme étatique et corporatiste de la Révolution Nationale : dès le 16 août 1940, sont constitués une Direction générale de la Cinématographie et un Comité d'organisation de l'industrie cinématographique. A la « loi » du 16 août 1940 succèdera l'empire du décret du 28 août 1945, qui remplace les institutions de Vichy par un Office professionnel du cinéma (car la pénurie de pellicules, d'optiques, etc., continue de se faire sentir). Les vastes ambitions de la Libération se traduisent bientôt dans le domaine du film par la création de la Confédération Générale de la Cinématographie ; jugée à tort ou à raison d'obédience socialiste S.F.I.O., cette C.G.C. est mal acceptée par le milieu cinématographique ; elle développe une action très vite discrète, puis s'assoupit complètement, subit une crise en 1952-1953[51], et se dissout en avril 1954. Sur le plan des structures, les scissions, les constitutions de syndicats concurrents se multiplient depuis 1945[52]. Ces divisions, de tels remous, laisseraient à penser que l'action proprement corporative, d'ensemble, vis-à-vis de la politique (partis ou pouvoirs publics) n'a pas été particulièrement remarquable : or, bien au contraire, cette action a été, aussi bien sous la IVe que sous la Ve Républiques, soutenue et parfois spectaculaire.

Son expression la plus retentissante a été la lutte contre les Accords Blum-Byrnes sur l'importation des films américains, et pour le soutien (notamment, la détaxation) de l'industrie nationale. Mais en dehors même de ces grands moments de la lutte de la profession, les organisations patronales et leurs publications[53] exercèrent constamment une pression « apolitique » de défense professionnelle qui devait souvent les mener vers les zones troublées de la politique la plus active.

---

51. Notamment : scission du Syndicat français des Producteurs de films.

52. Sur les dissensions entre producteurs : voir notamment Le Figaro, 29 décembre 1958.

53. A l'organe corporatif dirigé par P. A. Harle : « Le Film », qui parut jusqu'à la Libération, et était caractérisé par le « très strict contrôle des autorités allemandes » (R. Jeanne et Ch. Ford, Le Cinéma et la presse, Paris, A. Colin, 1961, p. 88), succédèrent deux grands organes professionnels : Le Film français, et la Cinématographie française, qui fusionnèrent en 1965.

L'apolitisme corporatif de principe, ainsi, s'accommode parfois d'interventions en matière électorale. L'influence électorale des exploitants de salles de cinéma a été souvent relevée, peut-être avec quelque exagération à en croire certains observateurs[54] ; il n'en demeure pas moins que la profession a parfois misé fortement sur cette influence électorale, notamment lors des élections législatives de janvier 1956[55] ; mais déjà, en 1951, l'apolitisme corporatif s'était accommodé des consignes de mandat impératif pour les élections générales[56]. Le dixième Congrès de la Fédération Nationale du Cinéma Français (exploitants) décida aussi de couper les séquences de propagande gouvernementale ou parlementaire dans les « Actualités ».

Les salles de spectacles sont appréciées en période électorale par les candidats qui peuvent soit y tenir des réunions publiques ordinaires, soit y projeter des films de propagande, ou y donner des spectacles purement distrayants destinés à plaire au grand nombre (technique utilisée par M. Robert Hersant lors des élections de 1956, et qui lui valurent une certaine notoriété à l'époque, ainsi que l'invalidation). D'une manière générale, les exploitants sont assez réservés quant à la location de leurs salles à des fins politiques[57] car de telles pratiques peuvent entraîner des risques pour le matériel ou la désaffection d'une partie de la clientèle commerciale habituelle ; mais parfois le cœur impose ses raisons, et la prudence apolitique est alors provisoirement écartée : ainsi, le Syndicat Général de la Petite Exploitation invite, au début de 1955, ses adhérents à mettre leurs installations à la disposition de M. Pierre Poujade « pour la projection de tous films d'information objective relatant son action », pour redresser l'information tendancieuse de la grande presse[58]. De même les événements d'Algérie devaient entraîner le Syndicat des directeurs d'Algérie à des prises de position

54. Delamotte, op. cit., p. 189 : « Si elle subsiste localement, dans les grandes villes — et à Paris — elle est nulle ».

55. Voir la Cinématographie française n° 1648, 24 décembre 1955, p. 3, l'éditorial « Noël électoral » : Entre le 25 décembre 1955 et le 2 janvier 1956, les directeurs de salles de la 5e circonscription de la Seine (Boulogne-Billancourt, Puteaux, Colombes, Courbevoie, Neuilly, Levallois-Perret, Asnières, Clichy, St-Ouen) avaient décidé de faire la grève des actualités politiques, et de passer sur leurs écrans l'exposé personnel de M. J. P. Lanet, député sortant, ancien ministre. D'une manière plus générale les exploitants avaient été chapitrés (la Cinématographie française, n° 1645, du 3 déc. 1955, p. 3 (éditorial) : « Les directeurs, pour cette campagne électorale d'hiver, vont se voir demander leurs salles. Qu'ils saisissent cette occasion de sérieuses conversations avec les candidats, qui ne seront leurs candidats que quand ils auront bien adopté nos points de vue »).

violemment anti-gouvernementales[59]. Groupe de pression, les organes corporatifs entendent décerner réprimandes et satisfecit aux gouvernants et à leurs concurrents ; c'est ainsi que la presse corporative imprime des compte rendus élogieux de l'activité de certains hommes politiques[60], ou que des congrès de syndicats professionnels jugent bon de les inviter[61]. Au demeurant, les formes de la liaison entre les professionnels du cinéma et le personnel politique peuvent changer avec les usages de la vie publique en son ensemble : particulièrement attachés aux pressions sur les parlementaires sous la IVe République, en vue d'obtenir des votes satisfaisants ou des interpellations, les professionnels paraissent suivre le conseil que leur suggérait naguère M. Delamotte[62] : « Certains hommes politiques ont acquis une grande familiarité des problèmes du Cinéma. Il est délicat de se refuser à en tirer parti directement. Mais il est certain qu'actuellement — il n'en a pas été, il n'en sera probablement pas toujours ainsi — c'est avec l'Exécutif que la profession a un intérêt primordial à entretenir une liaison satisfaisante plutôt qu'avec le pouvoir législatif ou du moins ses détenteurs traditionnels ».

C'est dire que, dans son ensemble, en tant que telle, la corporation, les syndicats patronaux n'auront pas une attitude d'irréductible opposition aux gouvernements, quels qu'ils soient ; et que le ministre de tutelle soit M. Soustelle, M. Louvel, M. Lacoste ou M. Malraux, ce n'est pas une fronde de nature idéologique de la part des organismes corporatifs qu'il aura à attendre ou à redouter, mais (outre les lamentations rituelles et peu convaincantes contre « le dirigisme ») une sollicitation constante dont les formes seront celles de la pression publique : il y aura plusieurs grèves des producteurs, en 1945 déjà, et puis en 1947, en 1950, en 1953, il y aura des grèves des salles, pour frapper l'opinion, mais ces mouvements — relativement peu ef-

---

56. Voir : Le Film français n° 351, 1er juin 1951, p. 8.
57. Voir : La Cinématographie française, n° 1645, du 3 décembre 1955, p. 3, éditorial.
58. Voir : La Cinématographie française, n° 1604, du 5 février 1955, p. 5.
59. Voir : Le Film français, n° 785, 5 juin 1959, p. 17.
60. La Cinématographie française, n° 126€ du 3 juillet 1948, p. 3 : MM. Lussy, Grenier, Claudius-Petit, Buron...
61. Le Film français, n° 599 du 2 décembre 1955, p. 16 : participation, en novembre 1955, à l'Assemblée générale du Syndicat français des Producteurs et Exportateurs de films, de MM. André Morice, Jean Lecanuet, Guy Desson, et J. P. Lanet
62. Delamotte, op. cit., p. 111.

ficaces en eux-mêmes, et difficiles à mettre en œuvre — seront entrepris parallèlement à des négociations avec l'Etat. A certains égards, ces formes parfois turbulentes de revendication apparaissent un peu désuètes et inadéquates, étant donnée la visée générale de la corporation, qui est loin d'être une quelconque rupture avec le Gouvernement.

Mais une telle rupture serait tenter une partie dont l'enjeu serait si considérable, que la profession s'en est toujours gardée : il faudrait pour cela qu'elle soit bien sûre d'elle-même, et de son public ! Or, le public se lasse, et un concurrent dangereux est présent : le film américain.

Paragraphe 3 : LA CONCURRENCE

L'importance de la part qui est celle du film américain sur nos écrans ne peut manquer de retenir aussi bien sur la situation économique du film français que sur le contenu de la production nationale (son caractère national) et sur la psychologie du spectateur français. La France, sur un plan économique, est pour les producteurs américains un marché conquis, et largement exploité. Que l'on en juge, en 1948, sur 392 films projetés en France, 89 étaient français, et 222 américains[63]. En 1959, selon le Centre National du Cinéma, 135 visas d'exploitation étaient accordés pour des films français, 258 pour des films étrangers doublés et 271 pour des films étrangers en version originale ; cette même année 1959, sur 377 films visionnés par les Parisiens, 69 seulement étaient français[64]. Or, la plupart des films étrangers sont américains ; ainsi, en 1957, on compte en exploitation 1 film soviétique doublé et 121 films américains doublés, et pour les films exploités en version originale, 4 soviétiques et 39 américains. Au total, au 1er janvier 1959, on dénombrait[65] près de 3.500 films parlant français en exploitation en France, *dont 2.400 étaient étrangers*. Il est vrai que, s'agissant des recettes, et malgré ses moyens plus limités, le film français en obtient une part plus que proportionnelle à son importance numérique : par exemple, en 1956, plus de la moitié des recettes reviennent à des films français, minorité de films projetés en France : les films américains recueillent seulement 33,3 % des

63. Roger Pinto, op. cit., p. 31.
64. Jean Boniface : Arts de masse et grand public, Les Editions ouvrières, 191, p. 80.
65. C.N.C., Bulletin, nº 59, Supplément, p. V.

recettes totales. Il n'en demeure pas moins que la part qui revient au cinéma américain sur nos écrans est léonine. Au demeurant, la situation, de ce point de vue, est préoccupante, car loin de s'atténuer, le caractère de domination (quantitative) du film étranger sur nos écrans ne cesse de s'accentuer, qu'il revête la forme pure et simple de la programmation de films juridiquement étrangers ou qu'il revête le camouflage des coproductions. La comparaison des chiffres relatifs à l'exploitation en France des films français, étrangers et des coproductions, en 1950 et 1962, illustre bien cette évolution : importante diminution des films français et des films étrangers en version originale ; accroissement du nombre des coproductions et des films étrangers doublés[66]. Aussi le nombre des visas[66bis] est impressionnant.

Déjà, dans les dernières années de l'avant-guerre, Hollywood était parvenu à dominer les productions nationales des pays d'Europe, notamment la France. L'occupation allemande et la rupture complète des circuits de distribution anglo-saxons devaient avoir deux conséquences : la première fut un réveil de

66. **Exploitation en France** (Le Film français, numéro spécial, Hiver 1963) :

	1950	1962
Films français	102	52
Coprod. major. franç.	2	33
Coprod. major. étrang.	6	43
Films étrang. doublés	176	215
Version originale	115	22

66bis. **Films LM parlant français : visas délivrés de 1958 à 1969** (Sources : C.N.C.).

Années	L.M. français	L.M. étrangers	Total
1958	104	205	309
1959	133	258	391
1960	141	221	392
1961	145	200	345
1962	169	234	403
1963	142	227	369
1964	147	254	401
1965	146	220	366
1966	128	193	321
1967	123	224	347
1968	106	226	332
1969	133	242	375

(v. suite page suivante)

la conscience nationale chez les créateurs, un plus grand souci des sources françaises de leur art, bien entendu dirigé surtout vers la recherche formelle, en raison du contrôle politique et philosophique des autorités allemandes ou des autorités de Vichy. La seconde, grande conséquence de la guerre et de l'occupation, fut le sous-équipement des studios français, une évolution technique insuffisante, une production quantitativement faible, et la pénurie persistante de pellicule. A la Libération, du point de vue économique, l'industrie française du cinéma est au plus bas, la France est un marché à prendre et l'énorme production hollywoodienne tend à s'y déverser.

Avant même l'installation à Paris du Gouvernement provisoire de la République, des officiers de l'armée des Etats-Unis tentent de mettre la main sur le cinéma, notamment la presse filmée, de manière autoritaire et conformément à un plan préétabli ; cette tentative échouera, grâce au Comité de Libération du cinéma qui, d'une part, s'est assuré du matériel nécessaire

---

Part du film « français » (juridiquement) dans la recette taxable (pourcentage du montant global des recettes enregistrées en France), 1958-1969 :

Années	%	Années	%
1958	49,26	1964	50,76
1959	51,40	1965	54,79
1960	53,11	1966	52,93
1961	52,14	1967	54,44
1962	51,23	1968	52,53
1963	49,00	1969	48,72

France : Spectateurs : Pourcentage par nationalités 1958-1969.

Année	France	U.S.A.	Italie	G.-B.	Allemagne	Divers
1958	48,64	30,44	3,50	6,43	4,16	6,83
1959	49,53	31,56	2,97	5,23	4,89	5,82
1960	51,21	28,46	4,36	5,50	5,28	5,19
1961	51,18	27,57	6,17	4,48	4,67	5,93
1962	50,90	29,56	6,00	3,05	3,42	7,07
1963	48,77	30,69	7,18	3,81	2,36	7,19
1964	48,80	30,40	7,25	5,78	1,88	5,89
1965	52,53	26,97	5,97	7,76	1,47	5,30
1966	50,96	28,07	6,41	7,74	1,64	5,18
1967	52,13	27,53	6,69	6,47	1,18	6,00
1968	49,98	26,23	8,74	6,08	2,81	6,16
1969 (prévisions)	46,445	26,14	11,545	7,50	2,345	6,025

par un audacieux coup de main à la veille de la libération de Paris, d'autre part a alerté à temps le Gouvernement du Général de Gaulle, qui revient sur un accord antérieurement conclu. Mais les autorités américaines n'abandonneront pas la partie : elles vont essayer un temps du boycott : l'usine de pellicule Pathé-Kodak s'arrête ; elles vont aussi utiliser au maximum les facilités que leur concédait un accord du 6 mai 1936. Puis elles placent le problème sur le plan diplomatique, lorsque le moment leur paraît favorable.

Au printemps 1946, la signature à Washington des Accords Blum-Byrnes[67] constitue une capitulation désastreuse pour le cinéma français. Aucune contrepartie n'a été obtenue par les négociateurs français, qui ont consenti au principe de l'entrée libre en France des films américains : « Aucune restriction de quelque nature que ce soit (ne sera) apportée à l'importation en France de films américains ». Quant au quota à l'écran réservé au film français, il est de 4 semaines sur 13. Or, ce quota ne sera même pas appliqué : d'une part, les Etats-Unis peuvent offrir un choix immense de films produits pendant les années de guerre et inconnus en Europe, à des prix défiant toute concurrence tant en raison de la standardisation de la production hollywoodienne entre 1940 et 1946, que parce que ces films sont déjà amortis aux Etats-Unis par leur passage dans les vingt mille salles de cet immense pays ; ils seront donc proposés en France à des conditions de dumping, ce qui constituera toujours une forte tentation pour l'exploitant. D'autre part, en regard de cette production américaine devant laquelle s'efface notre frontière, la production française des années de guerre est quantitativement négligeable. Les résultats seront immédiats[68].

---

67. M. Byrnes, alors Secrétaire d'Etat américain au Commerce extérieur devait devenir en 1947 avocat-conseil de la M.P.A.A. — association regroupant les « Major Companies » américaines.

68. Menaces sur le Cinéma, Editions de la Nouvelle Critique, Paris 1954, p. 32.

Films de long métrage ayant obtenu le visa de censure

	Avant l'Accord	Après l'accord	
	1er semestre 1946	2e semestre 1946	1er semestre 1947
Français	35	47	54
Américains	38	144	338

Les autorités françaises compétentes furent-elles ou non conscientes de ce que signifiait, sur les plans économique, culturel, politique, les engagements qu'elles prenaient vis-à-vis des Etats-Unis ? Au lendemain des accords Blum-Byrnes, le journal « Le Populaire » titrait : « Les Accords de Washington font la part belle au cinéma français »[69], et le même 17 juin M. Fourré-Cormeray, Directeur général de la Cinématographie tenait des propos lénifiants[70]. Mais le 22 juin, dans une retentissante conférence de presse, Léon Blum, retour de Washington, devait tenir des propos plus éclairants : « Je vous avoue que s'il avait fallu, dans l'intérêt supérieur de la France, sacrifier la corporation cinématographique, je l'aurais fait sans hésiter, quitte à lui donner ensuite, sur le plan national, de légitimes compensations. N'oublions pas, de plus, que la France doit une certaine gratitude aux Etats-Unis. Les récents accords prouvent l'amicale compréhension des négociateurs américains à notre égard puisqu'ils ont admis que nous réservions 30 % de notre exploitation nationale pour nos propres productions alors que l'Italie n'a obtenu que 17 % et la Grande-Bretagne elle-même 22 % seulement »[71].

Dans l'optique du Président Blum, telle qu'on croit pouvoir l'analyser, la gratitude des Français pour l'aide apportée à la libération du pays par les Etats-Unis doit se manifester notamment par la consommation culturelle, par l'absorption, la paix revenue, des moyens de communications de masses produits par les industries culturelles des Etats-Unis. En second lieu, il est intéressant de noter les termes qui révèlent la psychologie du négociateur français dans la difficile partie diplomatique qui vient de trouver sa conclusion : le négociateur français a l'élégance de relever « l'amicale compréhension » de l'autre partie, qui a « admis que nous réservions 30 % de notre exploitation nationale pour nos propres productions », tandis que d'autres se voient assigner une voie plus étroite. Richesse politique d'une expression telle que « la Grande-Bretagne elle-même » ! Les rapports politiques de toute une période d'histoire n'apparaissent-ils pas, avec l'évidence d'un constat scientifique, dans l'analyse textuelle d'une telle expression ?

69. Le Populaire, 16-17 juin 1946.
70. La Cinématographie française, n° 1162, du 22 juin 1946.
71. La Cinématographie française, n° 1163, du 29 juin 1946, p. 5.

Mais si, pour des raisons diverses, mal connues en leur totalité, et où l'intérêt national peut avoir sa part[72], les responsables du cinéma au sein du Gouvernement français prennent leur parti de cette domination prévisible de Hollywood, si le Gouvernement se juge contraint d'entériner, par la signature des accords franco-américains, ce qui ne pouvait être que l'arrêt de mort d'une industrie indépendante, par contre une grande révolte, sans précédent, secoue le monde du cinéma dans son entier et très vite la question de la domination étrangère devient un problème important débattu dans la vie nationale.

Le problème n'est pas abordé au niveau économique exclusivement ; tout de suite, il apparaît que la lutte est engagée pour la survie du cinéma français, pour le maintien d'une expression nationale par le film.

C'est sur ce terrain que M. Etienne Gilson, par exemple, va placer le débat : « Condamner le film français à disparaître, (c'est) soumettre le public français à une propagande effrénée en faveur de l'esprit et du goût américain... On peut aimer les Etats-Unis d'une amitié de vieille date, sans désirer que la France s'américanise. Le film est devenu aux Etats-Unis le moyen le plus puissant d'abrutissement du peuple. On ne verra pas de gaieté de cœur notre peuple absorber des doses pratiquement illimitées de ce stupéfiant »[73].

C'est sur ce terrain aussi que Louis Jouvet entend diriger le mouvement de quasi-unanime protestation[74]. C'est sur ce terrain enfin que le Parti Communiste Français, avec les organisations de masse ou les instruments d'opinion publique qu'il contrôle, entend mener la bataille idéologique et politique, et pas seulement économique ; ainsi, après l'application des Accords Blum-Byrnes, lors d'un grand meeting à Buffalo, le 18 avril 1948, qui fut l'un des points culminants de la campagne pour la

72. Peut-être analogues à celles qui auraient inspiré le Gouvernement belge : « Notre gouvernement ne soutient pas le cinéma, cela en application d'un accord secret conclu en échange de leur aide pour la reconstruction en 1918, avec les américains, qui ne tenaient pas à voir concurrencer Hollywood : ce que je vous dis là peut vous sembler incroyable, mais c'est la vérité. » Henri Storck, in Cinéma 66, n° 108, p. 29.

73. Le Monde, 12 juin 1946.

74. « Désormais ce public va subir des habitudes étrangères, une atteinte, une transformation dont le préjudice est peut-être beaucoup plus grave que les dommages économiques. (Cette) altération est irrémédiable et mortelle à notre intégrité nationale, à notre art dramatique, à notre vie spirituelle ». Cité dans Menaces sur le cinéma, op. cit., p. 35.

révision des accords, le Secrétaire général du Parti Communiste, Maurice Thorez, avec l'autorité qui lui était reconnue, devait déclarer : « Le film américain qui envahit nos écrans grâce à Léon Blum ne prive pas seulement de leur gagne-pain nos artistes, nos musiciens, nos ouvriers et techniciens des studios. Il empoisonne littéralement l'âme de nos enfants, de nos jeunes gens, de nos jeunes filles, dont on veut faire des esclaves dociles des milliardaires américains, et non des Français et des Françaises attachés aux valeurs morales et intellectuelles qui firent la grandeur et la gloire de notre patrie »[75]. On le voit, l'accent est mis nettement sur le caractère anti-national, voire immoral, du film étranger, et spécialement américain. Ce texte est typique : il est permis de penser qu'une analyse du contenu de toute la presse communiste de 1947 à nos jours, sur la question, confirmerait le caractère de quintessence de cet extrait de discours de Maurice Thorez. La défense économique, conçue comme la protection sociale des travailleurs (prive, gagne-pain, nos artistes, musiciens, ouvriers, techniciens). La lutte contre l'impérialisme américain (envahit, esclaves dociles, milliardaires américains) et ses agents (le film américain, Léon Blum). Les valeurs nationalistes, proposées comme idéal, et but de la lutte politique (Français, Françaises, valeurs morales et intellectuelles, grandeur, gloire, patrie), sous une terminologie qui ne redoute pas les résonances « traditionnalistes », et traditionnellement « bourgeoises » et « moralisatrices » (le film américain empoisonne l'âme de nos enfants, de nos jeunes gens, de nos jeunes filles, il les détache des valeurs morales traditionnelles qui firent la force de la France). Une telle attitude est en parfaite correspondance avec la voie préconisée par le Parti Communiste, sur le plan esthétique et idéologique, pour le cinéma : les cinéastes doivent — comme les autres créateurs d'art — collaborer, dans chaque pays, à l'imagerie des traditions nationales ; ce qui peut être considéré comme le « réalisme socialiste » de l'immédiate après-guerre et de la guerre froide n'est autre que l'expression, de préférence par le genre épique (romantique ou néo-naturaliste) d'un contenu fondamentallement « national ». Il va de soi qu'une telle attitude est l'application, à notre domaine, d'une vaste stratégie stalinienne, qui consiste avant tout pour les communistes, dans la période considérée, à

75. L'Humanité, 19 avril 1948.

« relever le drapeau de l'indépendance nationale » et le « drapeau des libertés démocratiques ».

Ces positions, dans le climat de l'après-guerre, ne suscitent pas, dans les rangs du Parti Communiste, ou à son voisinage, de sérieuse opposition. Il n'en sera pas toujours ainsi. Avec le recul du temps, et aussi l'épreuve de l'affaire algérienne, des critiques de plus en plus fréquentes et affirmées se feront jour, soit dans une intention uniquement polémique et tactique, soit comme réévaluation de l'expérience passée, critiques qui dénonceront l'attitude du Parti Communiste en matière de cinéma comme ayant été trop étroitement nationaliste, et erronée d'un point de vue marxiste[76].

Il est de fait que la défense du cinéma français par le Parti Communiste a présenté bien souvent des aspects surprenants, au regard des principes socialistes. Si l'on comprend aisément la compatibilité avec les principes de certains mots d'ordre de défense du film et du public français contre les films américains, on ne peut que constater que cette défense du cinéma, à l'origine conçue comme une réponse à l' « agression » du film étranger, devient progressivement absolue. Le cinéma français sera alors défendu en lui-même, dans ses structures (essentiellement capitalistes) contre tous empiètements, étrangers ou français, et notamment les empiètements même strictement économiques du secteur public français. Ainsi, par exemple, à la fin de la IVe République et au début de la Ve, des équipes de techniciens et réalisateurs de la Télévision française réalisent des films en couleur sur les maîtres de la peinture ; projetés en noir et blanc à la télévision, ces films sont ensuite achetés directement à la Radiodiffusion-Télévision-Française par le Ministère des Affaires étrangères, pour les besoins des relations culturelles ; une telle pratique suscite l'opposition des communistes, qui n'hésitent pas à écrire : « (Les) Producteurs de films sur l'art s'émeuvent à juste titre. Cette opération supprime la perspective de participation financière de l'Etat pour les producteurs privés qui vont se trouver forcés d'abandonner ce secteur de production »[77].

---

76. « (Le Parti Communiste) a défendu le cinéma français parce qu'il était français, sans tenir compte de son contenu idéologique. Il a sacrifié l'essentiel, c'est-à-dire l'existence d'un cinéma de gauche, pour faire aboutir une revendication accessoire, la prospérité du cinéma national ». R. Borde, in : Borde, Buache, Curtelin : La Nouvelle Vague, Lyon, Serduc, 1962, p. 26.

77. Ciné Liberté, nº 2, mars 1959, p. 4.

Sans doute les caractères de lutte d'ensemble, de défense corporative de la profession cinématographique, qui furent ceux du mouvement pour la révision des accords franco-américains, inspirèrent ces traits de la propagande communiste dans le domaine cinématographique. Car on assistera vraiment dans les années 1946-1948 à un sursaut de « tout ce qui comptait » dans le cinéma français. Dès la signature des accords, la conscience du péril est immédiate chez les dirigeants des principales organisations professionnelles. Le 14 juin 1946, l'Assemblée générale du Syndicat des Producteurs décide la création d'un « Comité de défense du cinéma français »[78]. Des comités de base se constituent, dans les studios, les maisons de production, les villes de province. Patrons et salariés présentent un front commun sur des bases d'action corporative et nationale : le 16 juillet 1947, un accord est conclu, de vaste portée, entre la Confédération Générale du Cinéma et la Fédération du Spectacle (C.G.T.) « pour la mise en commun de leurs efforts en vue d'aboutir aux mesures propres à sauver l'industrie »[79]. En novembre 1947, le mouvement prend une nouvelle ampleur à la suite d'une retentissante déclaration de M. Autant-Lara, Secrétaire général du Syndicat des Techniciens (C.G.T.)[80]. Et le 19 décembre, au plan national, le Comité de défense du cinéma est enfin constitué, sous la présidence de M. Léon Moussinac, critique cinématographique et militant communiste, ancien Directeur de l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques (I.D.E.H.C.). Gérard Philippe, Jean Gremillon, Charles Chezeau en seront des militants actifs. Le programme du Comité porte notamment sur la réservation à la production nationale d'au moins 66 % des programmations de films, et une taxation spéciale des films étrangers doublés en langue française[81]. Le 5 janvier 1948, le défilé sur la voie publique, de la Madeleine à la République, organisé par le Comité de défense, obtient un succès impressionnant. Aux premiers rangs, on remarque la présence de Louis Daquin, Jacques Becker, Georges Rouquier, Jean Marais, Roger Pigault, Madeleine Sologne, Simone Signoret .. Les parlementaires, de tous groupes politiques, y sont sen-

78. Voir : La Cinématographie française, numéros 1161, 1162 et 1163 des 15, 22 et 29 juin 1946.

79. Delamotte, op. cit., p. 96, note.

80. Le Film français, n° 154, 21 novembre 1947, p. 7.

81. Sur le programme du Comité de défense du cinéma, voir : La Cinématographie française, n° 1240, 3 janvier 1948, p. 6.

sibles, et le mois suivant une résolution de l'Assemblée nationale, unanime, invite le Gouvernement à venir en aide au cinéma français. Le Comité maintient sa pression, en développant son action de propagande en direction des spectateurs (diffusion d'un « Appel aux spectateurs », manifestations dans les salles). Un second manifeste est publié au mois de mai[82].

Le succès de ce vaste mouvement de protestation contre les Accords Blum-Byrnes et pour la défense du cinéma français est total. Les accords franco-américains sont revisés en septembre 1948 : les Acords de Paris, qui remplacent alors les Accords Blum-Byrnes, freinent l'invasion des films américains ; le film français obtient de passer cinq semaines sur treize devant le spectateur français ; les autorisations de doublage sont limitées[83]. L'Assemblée nationale complète l'œuvre de redressement en adoptant, à l'unanimité, une Loi d'aide au cinéma. Malheureusement, une disposition des Accords de Paris devait permettre à Hollywood de maintenir une partie de son influence par des voies détournées : les avoirs américains jusque-là bloqués en France sont autorisés à s'investir dans la production. En l'espèce, cette disposition tendait évidemment à normaliser les relations franco-américaines et à stimuler l'industrie française.

Les dirigeants de l'industrie américaine du cinéma avaient suivi avec la plus grande attention le développement de la situation en France — ils avaient tenu à assister en personne aux débats les plus importants à l'Assemblée nationale ![84]. Leur sollicitude, leur vigilance, leurs pressions ne cesseront point au terme du débat parlementaire de 1948. Une autre tentative d'importance aura lieu pendant l'été 1950, où, par la voie diplomatique, le Gouvernement américain essaie d'obtenir la révision des Accords de Paris ; cette fois encore, la réaction des critiques de cinéma, des acteurs, des réalisateurs, est vive : elle s'exprime notamment dans un meeting Salle Pleyel — un meeting extraordinaire, d'une énorme affluence — le 27 octobre 1950 ; et le Département d'Etat n'obtient pas que les Accords de Paris soient révisés dans un sens favorable aux intérêts américains[85]. La suspicion des professionnels français, en ce qui

82. Le Film français, n° 181 du 28 mai 1948, p. 3.
83. A 186 au total, dont 121 pour les Etats-Unis.
84. La Cinématographie française, n° 1266, 3 juillet 1948, p. 3. Voir aussi : Journal officiel, Débats (Assemblée nationale), 1948, p. 6557.
85. Voir Journal officiel : Débats (Assemblée nationale), 1950, p. 8745.
Voir aussi : Le Film français, n° 323, 8 décembre 1950, p. 8.

concerne la fermeté des gouvernements de la IVe République face aux exigences américaines ne se démentira pas, que ce soit à tort ou à raison ; en 1953, M. Masson, Vice-Président du Syndicat des Producteurs de films exprime encore cette défiance née des accords signés par le Président Blum : « Le jour où le gouvernement aura besoin de 100 millions de dollars, les Américains auront cent visas »[86].

Or, les motivations américaines ne reposaient pas sur une seule base économique et de recherche de la rentabilité maximale comptabilisable en dollars. Avec la plus parfaite franchise, les dirigeants américains, soit professionnels, soit politiques, expriment la finalité politique en dernier ressort de leur bataille pour la liberté des écrans. Ainsi, Eric Johnston, Président de la M.P.A.A., confie à la presse internationale : « Les films américains (se doivent) de constituer un appoint pour le Plan Marshall dans la défense opposée par le monde libre au communisme. Les films américains font de l'excellent travail à l'étranger »[87]. Réciproquement la haute personnalité américaine annexe au bénéfice du cinéma les développements de la politique américaine : interrogé en 1947 par le journal « Le Figaro », à la question « Pourquoi l'Amérique ne réserve-t-elle pas aux films français une plus large audience ? », il répond : « La langue française, peu parlée dans le peuple, aux Etats-Unis, constitue la plus gênante des frontières. La vraie solution consiste à réaliser des films en deux versions avec des vedettes bilingues et à faire coopérer plus étroitement firmes américaines et firmes françaises. Oui, le plan Marshall favorisera le cinéma dans la mesure où le standing de vie des peuples européens ira en s'améliorant, où ceux-ci pourront fréquenter plus assidûment les salles »[88]. On comprend que le voyage en Europe de M. Johnston ait suscité quelques remous politiques. En 1948, il récidive : « Le Président (Truman) m'a dit qu'il considérait comme primordial que les films américains fussent projetés partout dans le monde »[89]. Mais d'autres voix lui font écho aux Etats-Unis, et c'est par exemple l'*American Legion* qui félicite le cinéma américain « pour son activité anticommuniste et la façon dont ses films servent la politique américaine à l'étranger »[90], ou encore

86. Combat, 28 août 1953.
87. Menaces sur le cinéma, op. cit., p. 7.
88. Le Figaro, du 27 juin 1947.
89. La Cinématographie française, 18 décembre 1948.
90. La Nouvelle Critique, nº 32, janvier 1952, p. 125.

le Syndicat des techniciens et artistes du cinéma américain qui vote une résolution adressée à l'A.F.L.-C.I.O. tendant à interdire le tournage de films à capitaux américains dans les pays étrangers « où 50 % des techniciens sont affiliés au Parti Communiste »[91].

Il est évident que de telles déclarations ou résolutions ne pouvaient pas ne pas être analysées et exploitées dans notre pays ; elles le furent. La France fut tôt et aisément convaincue que, suivant l'expression du magnat britannique du cinéma, Sir Alexander Korda, « la liberté dont se réclament les Américains, c'est celle de dominer tous les écrans du monde »[92] Le caractère de domination économique, de domination psychologique, de domination politique, du film américain fut d'autant plus mal reçu en général, que le cinéma américain connaissait une crise politico-policière sans précédent : c'est dès 1947 que commence aux Etats-Unis la « chasse aux sorcières » au cinéma ; c'est cette année que sont mis à l'index, comme œuvres « communistes » « rouges », des films tels que « Les plus belles années de notre vie », « L'Etoile du Nord », « Destination Mourmansk », « Les enfants de Hitler », « Song of Russia », Wilson », etc... ; puis, la chasse aux sorcières s'amplifie et emporte des conséquences plus graves : la persécution touche les cinéastes, dans leur métier et dans leur liberté : le point culminant — le plus sensible en Europe — est le « procès des Dix » cinéastes qui refusent de répondre à la Commission des activités anti-américaines, et sont condamnés à de lourdes peines de prison.

En 1954, la liste noire américaine comprend 214 noms[93]. L'atmosphère des milieux cinématographiques de Hollywood est bien entendu empoisonnée par la délation, les parjures, la sus-

91. Ciné Liberté, nº 3, avril 1959, p. 4.

92. Menaces sur le cinéma, op. cit., p. 8.

« Nous avons le droit de nous défendre contre l'invasion de nos écrans par des films étrangers, quels qu'ils soient. Hésiter à exiger que chez nous, sur les écrans de France, les films français ne représentent pas au moins 45 % de la programmation, c'est-à-dire pas même la moitié, serait abandonner tout sens national ». Cl. Autant-Lara, France Observateur, 16 novembre 1950, p. 13.

« Les gens de France doivent sauver (l'art du film français). C'est leur devoir envers eux-mêmes, leurs artistes et leurs travailleurs.

C'est aussi leur devoir envers le monde entier. Je suis persuadé qu'ils sauront l'accomplir. Leur courageuse intelligence leur a déjà permis de résoudre bien des crises qui mettaient en cause la justice et la liberté ». **Ch. Chaplin,** « Salut à la France », Les Lettres françaises, 3-10 avril 1952.

93. Contrechamp, nº 4, p. 16 ; cette liste se décomposait ainsi : 106 écrivains, 36 acteurs, 11 metteurs en scène, 4 producteurs, 6 musiciens, 3 danseuses, 4 « cartoonists », 44 techniciens divers.

picion réciproque. Deux camps se forment ; d'un côté, les « Progressive Citizens of America » ont pour militants Kathryn Hepburn, Gregory Peck, Orson Welles, Gene Kelly... ; de l'autre côté, le Comité du Parti Républicain de Hollywood est animé par Adolphe Menjou, Walt Disney, Roger Ginger, Robert Montgomery, Leo Mc Carey, et se fait une spécialité de la dénonciation des cinéastes suspects. On conçoit aisément que les intellectuels et techniciens français du spectacle aient eu de profondes et constantes réactions de défense et d'hostilité en face des mœurs et des entreprises de Hollywood. C'est à peine si l'on peut relever quelques notes discordantes dans ce concert : dans la presse corporative, « L'Objectif », organe de militants Force Ouvrière ; dans la presse politique, « Le Populaire » et « Carrefour », sont à peu près les seules publications qui, par très forte motivation anticommuniste, luttent contre le mouvement de résistance à la pénétration américaine par le film. Guy Desson croit devoir stigmatiser la prise de position contre les Accords Blum-Byrnes de Louis Jouvet, qui joue, dit-il, « Basile au naturel »[94]. Pour d'autres[95], tout le mouvement de protection du film français est orchestré par le Parti Communiste, qui au fond souhaite l'anarchie économique du cinéma, par hostilité à l'égard du libéralisme économique, afin d'aboutir plus aisément à une solution de nationalisation, et « Carrefour » de conclure en souhaitant une plus vive concurrence américaine et la suppression de l'aide au cinéma. On peut aussi noter, parfois, dans la presse corporative, des thèmes plus discrets, dont il est permis de penser qu'ils représentent sinon toujours une offensive américaine dissimulée, à tout le moins la tentation « américaine » du patronat français : la liberté se justifie par la réciprocité, il s'agit de vendre en Amérique. Il faut avoir « le public américain pour objectif » estime un temps la Cinématographie française[96] ; l'échec devant cet objectif amènera le grand journal professionnel à faire campagne ultérieurement en faveur des coproductions franco-américaines, autre forme de souci de conciliation, intermittent, avec Hollywood et ses puissances. C'est que de plus en plus des considérations de politique intérieure interfèrent dans la défense du cinéma français, après les Accords de Paris et le vote de la Loi d'Aide en 1948. Si les motivations politiques

94. Le Populaire, du 12 juin 1946.
95. Carrefour, nº 386, du 6 février 1952.
96. La Cinématographie française du 24 décembre 1949.

des secteurs communistes ou pro-communistes d'opinion publique apparaissent à l'évidence, il ne faudrait pas oublier que des motivations inverses jouent pour d'autres structures d'opinion, et notamment, le patronat de l'industrie du film, qui va s'opposer à la reconstitution du vaste front unissant à l'origine « patrons » et « salariés » contre la menace étrangère. Tous les mouvements de défense du cinéma français postérieurs à 1948 seront limités dans leur ampleur et leur efficacité par cette impossibilité de surmonter les obstacles en vue de retrouver l'unité initiale du « Comité de défense du cinéma français », alors pourtant que cette unité apparaîtra d'autant plus nécessaire que la concurrence étrangère prendra des formes nouvelles et redoutables[97], et que cette concurrence étrangère, essentiellement américaine, s'exercera dans une situation de crise caractérisée par une mévente due à la diminution de la demande cinématographique[97bis].

---

97. Par exemple, un moyen de contrôle des films européens par les firmes américaines consiste en la location de matériel de haute technicité, de lentilles spéciales (hypergonar, monopole de la Fox-Europa), etc...

97bis **Occupation des écrans français selon la nationalité des L.M. projetés (situation en 1968)** (calcul basé sur le nombre de séances et sur 52 semaines) :

Nationalité des L.M.	Nombre de semaines
Français	23,77
Américains	14,46
Anglais	3,55
Allemands	1,15
Italiens	5,07
Autres nationalités	3,56
Courts métrages	0,44

L'influence de masse acquise par la Télévision, bien loin de résoudre le problème, aggrave encore ses données, comme il apparaît des chiffres ci-dessous : **O.R.T.F. Films « de cinéma » présentés à l'O.R.T.F.** (films entiers constituant un programme) (1969) :

Nationalité des films	Nombre	% par rapport à l'ensemble
Français	**123**	**36,7**
Anglais	22	6,6
Américains	**153**	**45,7**
Italiens	11	3,3
Autres nationalités	26	7,7
	335	100

(v. suite page suivante)

Paragraphe 4 : LA CRISE

Quelques chiffres permettent de saisir l'ampleur du phénomène de la désaffection du public pour les salles de cinéma. Tout d'abord ceux qui mesurent l'évolution des dépenses de loisirs ; selon des chiffres officiels[98], si l'on adopte une base 100 pour le montant global des dépenses de loisirs en 1950, l'indice correspondant est 178,1 % en 1960, et 206,9 % en 1962 : voici à n'en pas douter une évolution extrêmement rapide, qui atteste une croissance remarquable des dépenses de loisirs des Français. Mais le pourcentage des spectacles dans les dépenses consacrées aux biens de loisirs a diminué pendant la même période. Quant à l'indice en volume de dépense pour le cinéma, son évolution de 1950 à 1962 est nette : il est en 1962 à 85,7 % de ce qu'il était en 1950. On ne saurait chiffrer d'une manière plus évidente la perte d'influence de masse du cinéma durant cette période. Malgré l'expansion des revenus individuels, l'expansion des sommes d'argent consacrées aux loisirs, l'expansion démographique, les Français vont de moins en moins au cinéma. Les chiffres absolus de fréquentation sont éloquents aussi[99] quoi qu'ils aient traduit peut-être plus la crise mondiale

---

La moyenne hebdomadaire du nombre de films programmés est (sur 53 semaines) : 6.3.

Source : dépouillement d'une revue spécialisée dans les programmes de Télévision (Télérama). C.N.C., Bulletin d'information, n° 122, avril 1970, pp. 72-73.

Autre signe : les investissements français dans la production de L.M. étaient en 1958, consacrés pour 71,00 millions de francs à des films intégralement français ; pour 48,00 millions de francs à des films de coproduction. En 1968, les films intégralement français reçoivent 70,31 millions de francs, les films de coproduction 162,50 millions de francs (investissements français).

98. Source : Les Cahiers français, la Documentation française, n° 97, août-septembre 1964, D.A.N. 4-18, I-IV.

Voir aussi, dans la revue « Population, 3e année, n° 1 (Janvier-mars 1948) et n° 2 (Avril-juin 1948) les résultats d'enquêtes effectuées en 1946 et 1948 par l'I.N.E.D. sur

99. Fréquentation cinématographique : nombre de spectateurs (en millions) dans les salles « standard » (35 mm) :

1947 : 424	1953 : 369	1959 : 353,7	1965 : 259,1
1948 : 399	1954 : 383	1960 : 354,6	1966 : 234,7
1949 : 387	1955 : 394	1961 : 328,3	1967 : 211,4
1950 : 370	1956 : 400	1962 : 311,7	1968 : 203,2
1951 : 372	1957 : 411	1963 : 292,1	1969 : 181,9
1952 : 356	1958 : 371	1964 : 275,8	(prévision)

(Source : Statistiques C.N.C.). Le chiffre des entrées en 1969 marque par rapport au chiffre de 1968 une diminution de 9,66 %.

(v. suite page suivante)

des entrées qu'une crise particulière du cinéma français[100]. Il y a lieu de noter que cette baisse de fréquentation est un phénomène homogène, quelle que soit la période de l'année, le jour de la semaine, le département[101], et que le nombre des entrées, exceptées une légère reprise entre 1952 et 1957, ne cesse de décroître, passant de 424 millions en 1947 à 292 millions en 1963 et à 203 seulement en 1968. En 1964, on a enregistré 60 % seulement du nombre des entrées de 1947. En 1966, la baisse des entrées pour le cinéma français a été de 15 %[102] et l'indice de fréquentation, en juin, des cinémas parisiens voisin de 16 %. Dès lors, la recherche appliquée à l'estimation du public futur revêt une importance fondamentale pour tout débat sur les questions relatives au cinéma. On avait pu estimer en 1964 que si l'offre se maintenait à son niveau (ce qui supposait la création de nouvelles salles dans les ensembles suburbains, la modernisation, etc...), on approcherait en 1970 des 340 millions d'entrées annuelles ; que si la dégradation de l'équipement observée particulièrement dans les années 1954-62 se poursuivait d'une manière identique, le chiffre des entrées en 1970 ne serait pas supérieur à 245 millions. Finalement, le plus probable était encore trop optimiste, qui faisait prévoir qu'il y aurait en 1970,

---

Substandard : résultats d'exploitation (en millions de spectateurs) (source : C.N.C.).

1958 : 21,3	1961 : 17,8	1964 : 12,2	1967 : 5,6
1959 : 19,5	1962 : 15,3	1965 : 10,4	1968 : 4,2
1960 : 18,4	1963 : 13,9	1966 : 7,9	1969 : 1,2 (1er sem.)

100. Cf. les déclarations de M. Michel Debré (Le Monde, 3 juin 1966) : « Aucun des orateurs n'a dit que la commission Reverdy avait constaté que la crise du cinéma n'était pas particulière à la France ; qu'elle était plus sensible encore en Grande-Bretagne et en Allemagne ; et qu'il appartenait aux professionnels de prendre leurs responsabilités afin de réorganiser, de moderniser leurs entreprises et de réduire leurs frais généraux ».

Voir aussi : « Du système », Les Cahiers du Cinéma, n° 161-162, janvier 1965, p. 72.

101. Louis Perruche : « Les perspectives du cinéma français : une approche économétrique et psychologique » Metra, 4 (3), sept. 1965, p. 381.

Voir aussi : C.N.C., Bulletin, février 1965 (numéro spécial) étude de P. Guetta, Ph. Heymann et L. Perruche, effectuée pour le compte du Ministère des Affaires culturelles et du C.N.C.

Et : Enquêtes du Centre d'Etude des Supports de Publicité (C.E.S.P.) en 1962 ; de la Société française d'enquêtes par sondages (S.O.F.R.E.S.) en 1964 (sur les jeunes de 14 à 24 ans), etc... Voir aussi : Chéret Pierre, L'industrie cinématographique française. Sa situation actuelle Ses perspectives d'avenir Paris, chez l'auteur, 1969.

102. Cinéma 66, n° 110, p. 7.

de 250 à 300 millions d'entrées pour le cinéma, en France[103]. Parallèlement, chaque film a moins de spectateurs, en moyenne, que les films des années précédentes : sur 454 films sortis en 1959, 335 ont eu moins de un million de spectateurs ; sur 495 films sortis en 1960 sur les écrans français, 401 ont eu moins d'un million de spectateurs[104].

Une telle désaffection est un phénomène considérable, d'une part en ce qu'il amène à poser la question du rôle et de l'importance futurs de ce moyen particulier de communication de masse qu'est le cinéma, d'autre part en ce qu'il entraîne des conséquences psychologiques, techniques, et aussi des répercussions politiques, graves et complexes.

Les raisons de cette relative désaffection sont le plus souvent recherchées dans le développement de loisirs concurrents (résidences secondaires, télévision) et la modification des habitudes de vie (concentration de la clientèle potentielle du cinéma dans des ensembles d'appartements aux alentours des villes). Il est certain que les quartiers nouvellement construits des villes françaises sont fortement sous-équipés en salles de spectacle ; en second lieu, la répugnance des populations de ces ensembles immobiliers à ressortir de chez elles le soir pour aller voir un spectacle cinématographique — pour « aller au spectacle » — présenté en un lieu souvent fort éloigné, a été remarquée ; d'une manière plus générale, la fréquentation régulière passe de 56 % lorsqu'il y a des salles jugées convenables à proximité à seulement 29 % au cas contraire[105]. Ces tendances expliquent que l'urbanisation accélérée de ces dernières années ne se soit pas traduite par l'accroissement attendu des taux de fréquentation cinématographique (puisque l'on sait que la fréquentation cinématographique est dans sa quasi-totalité un phénomène urbain)[105bis].

---

103. Perruche, op. cit., p. 390.

104. D'après le C.N.C. La moyenne hebdomadaire du nombre de spectateurs est aussi éloquente (format standard, en millions de spectateurs) :

année cinématographique		année civile	
1958 : 7,135	1963 : 5,616	1967 : 4,039	
1959 : 6,802	1964 : 5,304	1968 : 3,908	chiffres définitifs
1960 : 6,691	1965 : 4,982	1968 : 3,873	chiffres provisoires
1961 : 6,314	1966 : 4,428	1969 : 3,498	chiffres provisoires
1962 : 5,994	1967 : 4,066		

105. Perruche, op. cit., p. 383.

105bis. **1968. Equipement et résultats selon l'habitat** (Source : C.N.C.)

Importance des communes	H %	Qe %	F %	S %	Rb %
+ de 60.000 hab.	23,0	20,9	28,8	52,0	61,9
de 15.000 à 60.000	18,0	13,0	24,1	22,4	19,9
de 8.001 à 15.000	7,6	10,7	11,4	8,0	6,0
de 5.001 à 8.000	5,8	10,6	9,4	5,4	3,9
de 2.001 à 5.000	12,1	24,2	17,6	8,9	6,1
— de 2.000	33,5	15,6	8,7	3,3	2,2
Ensemble	100	100	100	100	100

H : Population
Qe : Salles
F : Fauteuils
S : Spectateurs
Rb : Recette taxable

Ainsi, les communes de + de 60.000 habitants (c'est-à-dire les 60 plus grandes villes françaises) réalisent près de 62 % des recettes françaises. En matière d'agglomération, concept plus large, les agglomérations de + de 100.000 habitants (au nombre de 40 en 1968) représentent **35,7 % de la population française,** 29,1 % des salles, **57,4 % des spectateurs** et 65,7 % des recettes taxables.

Evolution des salles « autorisées », format « standard » (35 mm) (y compris les patronages, séances gratuites : 30 établissements en 1969) :

Années	Autorisations	Nombre de fauteuils
1958	5.778	2.785.655
1959	5.834	2.807.387
1960	5.821	2.798.101
1961	5.802	2.772.330
1962	5.742	2.745.053
1963	5.683	2.711.514
1964	5.592	2.667.568
1965	5.454	2.615.582
1966	5.283	2.531.688
1967	5.093	2.437.406
1968	4.856	2.329.580
1969	4.529	2.219.905

Salles « substandard » (16 mm) (y compris les patronages séances gratuites : 200 étab. en 1969).

Années	Autorisations tournées ou poste fixe A	Extensions B	Nombre de poin's de projection A + B
1958	3.286	8.351	11.637
1959	3.362	8.134	11.496
1960	3.330	7.651	10.989
1961	3.158	7.325	10.483
1962	2.900	6.759	9.659
1963	2.798	6.384	9.182
1964	2.711	5.986	8.697
1965	2.408	5.298	7.706
1966	2.067	4.458	6.525
1967	1.862	3.852	5.714
1968	1.588	3.110	4.698
1969	1.436	2.736	4.172

La concurrence d'autres loisirs en forte progression, notamment de consommation d'objets audio-visuels, comme tout d'abord la télévision, a été observée aux Etats-Unis, puis en Grande-Bretagne, et depuis peu en Allemagne, avant de l'être en France[105ter]. Elle ne fait pas de doute, bien que les différences entre les deux véhicules d'images soient considérables. Ainsi, d'une enquête réalisée en 1966 dans des conditions scientifiques[106], il ressort que dans un échantillon de public ouvrier (de Nantes, de la banlieue parisienne) et paysan (de la Vienne, des Deux-Sèvres, de la Nièvre, de l'Aisne), l'avènement de la télévision signifie que le pourcentage, dans ce public, des gens qui ne vont jamais au cinéma s'élève de 35 à 58 %, et la proportion de ceux qui fréquentent une salle de spectacle cinématographique plusieurs fois par mois passe de 35 % à 13 %[107]. La télévision jouit dans ce public (la majorité des Français) d'une plus grande réputation culturelle que le cinéma ; paradoxalement, elle est considérée comme demandant un moindre effort d'attention et de compréhension que le cinéma, ce qui justifie aux yeux du plus large public la faveur plus grande dont elle est honorée.

Ces données, quelle que soit l'ampleur du déficit annuel du cinéma français[108] laissent toujours à penser que, comme

---

105ter. **O.R.T.F. Nombre de comptes Télévision ouverts au 1er janvier :**

1955 :	125.087	1959 :	988.594	1963 :	3.426.839	1967 :	7.471.192
1956 :	260.506	1960 :	1.368.145	1964 :	4.400.278	1968 :	8.316.325
1957 :	442 433	1961 :	1.901.946	1965 :	5.414.276	1969 :	9.251.555
1958 :	683.229	1962 :	2.554.821	1966 :	6.489.014	1970 :	10.120.797

106. Voir : « Renaud Sainsolieu, « Télévision et développement culturel », enquête élaborée sous la direction scientifique de Michel Crozier, et réalisée par Renaud Sainsolieu, Annette Suffert, Evelyne Sullerot, à la demande et pour le compte du Service des Etudes et Recherches du Ministère des Affaires culturelles et du Service de la Recherche de l'O.R.T.F.

107. Voir J. Garai, « La télévision est-elle l'opium des Français ? » Le Nouveau Candide, nº 278, 22-28 août 1966, pp. 27-34.

108. Par exemple :

Années	Coûts (en millions d'A.F.)	Recettes		Subventions	Total Rentrées	Déficit
		France	Etranger			
1960	15.640	2.860	7.720	890	13.470	2.170
1961	21.770	4.720	7.950	237	15.040	6.730
1962	16.670	4.990	9.660	181	16.460	21
1963	17.610	5.040	7.890	164	14.570	3.040

(D'après les statistiques du C.N.C. et le dossier établi par J. A. Fieschi et Luc Moullet, Les Cahiers du Cinéma, nº 161-161, janvier 1965, p. 72).

(v. suite page suivante)

M. Bigeard, avant la révolution urbaine et l'emprise de masse de la télévision, l'écrivait déjà, « le cinéma français souffre d'une demande qui n'est pas assez intense et cela, pour des raisons plus sociales, culturelles, psychologiques, qu'économiques »[109]. Cette conviction est soutenue de surcroît par la constatation que les films français, jusqu'à 1968, se défendent mieux, en général, contre la désaffection du public que les films américains distribués en France. Faut-il ajouter à ces causes externes, exogènes, l'influence de la variation du prix des places ? Il ne semble pas, quoi qu'ait prétendu la presse communiste, que l'élévation des prix a constitué un frein important, sauf peut-être pour certains spectateurs assidus des salles d'exclusivité, en tout cas pas pour le public populaire (le grand public)[110].

Faut-il considérer les taux de fréquentation comme des sortes de « baromètres politiques » ? Il est évident qu'une allocution présidentielle à un moment dramatique pour l'unité nationale retient autour des récepteurs de télévision un très grand nombre de spectateurs potentiels, mais cela ne rend pas compte de la diminution homogène, constante, de la fréquentation cinématographique. Faut-il plutôt considérer la psychologie des foules en période de crise politique aiguë, qui rendrait ces foules plus fortement disponibles pour la consommation des films, instrument d'oubli ou de compensation, ou au contraire les éloignerait des salles, par sur-excitation sur d'autres centres d'intérêt ? Les statistiques confrontées ne sont pas plus concluantes que les raisonnements et les enquêtes sérieuses des psychosociologues qui se sont intéressés à la question. L'envoi de

---

Autre exemple : sur les 120 films français mis en exploitation en 1967, 56 producteurs français sur 79 ont subi des pertes estimées à 88 millions de francs (Conférence de presse de M. André Astoux, 4 déc 1969, C N C Bulletin d'information, n° 120, décembre 1969, p. 243).

109. Bigeard, op. cit., p. 226.

110. Voir : Perruche, op. cit., p. 383.

Toutefois, le cinéma est une distraction dont le prix ne cesse d'enchérir : si l'on considère l'indice dit « des 259 articles » avec la base 100 en 1962, on obtient

	en 1964	en 1969
Ensemble	108,4	130,4
Distractions, divers	117,4	129,4
— dont cinéma	119,2	190,9

Le prix moyen dans les salles « standard », qui était de 1,60 F en 1958, a été de 3,86 F en 1968 (prévisions 1969 : 4,38 F, soit une augmentation de 13.52 % par rapport à la moyenne du prix des places en 1968).

l'armée en Algérie a peut-être constitué un facteur aggravant de la crise, dans la mesure où se trouvait soustrait à la clientèle des salles une fraction de la population à taux de fréquentation cinématographique extrêmement élevé. Faut-il retenir un facteur « endogène », tel que face à la concurrence de la télévision, la transformation interne du cinéma dans le sens du plus grand spectacle ? Mais alors, l'apparition et le développement de la « Nouvelle vague » auraient dû enrayer le processus de crise (elle l'a, effectivement, limité, ainsi que la multiplication des petites salles d'art et d'essai), et au cas où cette évolution vers le grand spectacle du plus grand nombre des films ne se serait pas produite, la crise n'aurait-elle pas été plus grave encore ?

Il est certain que du fait de la vulnérabilité unanimement reconnue du cinéma, cette baisse de la fréquentation cinématographique ne pouvait manquer d'entraîner des conséquences sur la production française. La crise de fréquentation entraîne une crise de production (surproduction apparente, forte diminution de la production exclusivement française), qui à son tour aura des incidences sur la fréquentation. Où en est la production française[111] ? Si l'on considère les chiffres de la production juri-

---

111. **Nombre des films produits, coproductions comprises, de 1947 à 1959,** selon les statistiques du C.N.C. (Bulletin n° **61, février 1960, p. 9**) :

1947 : 72			
1948 : 91	1951 : 112	1954 : 98	1957 : 142
1949 : 107	1952 : 109	1955 : 110	1958 : 126
1950 : 117	1953 : 111	1956 : 129	1959 : 133.

Production 1960-1969 (selon la date de l'agrément définitif (C.N.C., Bulletin n° 122, avril 1970) :

Années	Films de longs métrages				Courts métrages commerciaux exclusivement
	Intégralement français	Coproductions		Total	
		Majorité française	Majorité étrangère		
1958	75	24	27	126	297
1959	68	35	30 + 6	133 + 6	244
1960	79	40	39	158	352
1961	69	39	59 + 11	167 + 11	377
1962	43 + 2	37	45 + 23	125 + 25	369
1963	36 + 1	50	55 + 19	141 + 20	272
1964	45	50	53 + 13	148 + 13	346
1965	34	56	52 + 9	142 + 9	282
1966	45	50	35	130	265
1967	47	40	33	120	281
1968	49	43	25	117	239
1969	70	49	35	154	252

diquement française, on n'estime pas devoir s'alarmer : la France ne s'honore-t-elle pas de 142 films produits en 1965, soit le même chiffre qu'en 1957, et du même ordre qu'avant la guerre ? En réalité, la situation est infiniment plus mauvaise : les coproductions étaient une faible minorité des films produits jusqu'en 1959 ; or, en 1965, on compte *seulement 34 films entièrement français, d'un coût moyen de 1,42 million de francs, pour 117 coproductions, d'un coût moyen de 2,33 millions de francs.* Est particulièrement inquiétante, d'autre part, la diminution de la producton des courts métrages.

La profession ne pouvait que suivre, dans les développements nouveaux de la crise, l'attitude qui fut de tout temps la sienne : protester contre le dirigisme, et réclamer bruyamment l'aide de l'Etat, sous toutes ses formes. On sait que les crises économiques et sociales préoccupent les gouvernants : la profession fut entendue, en un temps ; elle l'est moins, de nos jours, mais la sollicitude de l'Etat pour assurer la surveillance et la réglementation de tout ce qui est en relations avec le cinéma ne se dément toujours pas. Comment pourrait-il en être autrement ? « Y a-t-il en France séparation de l'Art et de l'Etat ? Nullement[112] ». A fortiori, ne peut-il y avoir séparation de cet art de si vaste portée, de si profonde efficacité, et de l'Etat.

SECTION II

TUTELLE ÉTATIQUE

Que l'Etat ne soit pas « neutre » au regard des activités artistiques ne saurait surprendre : ces activités sont d'une part l'expression d'individus ou de groupes qui détiennent d'une certaine façon une part du prestige, de l'autorité que la société reconnaît ; et d'autre part ces activités ont pour effet de modifier les échelles de valeurs de la société, et par suite les hiérarchies de prestige, tant des créateurs d'art que des autres catégories de l'élite sociale, notamment les gouvernants. Les détenteurs de l'autorité politique cherchent donc naturellement à

---

112. Etienne Souriau, « L'art et la vie sociale », Cahiers internationaux de sociologie, V, 1948, p. 74.

assurer leur contrôle sur les activités artistiques, en établissant et en renforçant de multiples relations entre eux et les artistes, entre l'Etat ou les partis et les créations ou les utilisations artistiques.

L'Etat sera, en matière artistique, témoin, organisateur et directeur, usager, propriétaire, législateur... Ainsi, en matière de cinéma, en France comme à l'étranger[113]. En France, l'intervention de l'Etat a eu tout d'abord un caractère répressif et de protection policière[114]. Les administrateurs, les juristes, sont longtemps convaincus que les spectacles de variétés n'ont rien à voir avec les manifestations de l'esprit : le refus de Duguit est particulièrement net. Le cinéma est classé, à l'origine, parmi les spectacles de variétés. Cette position est très critiquable. D'une part, il est certain que les spectacles de variétés peuvent avoir, à certaines conditions, un caractère d'expression intellectuelle et politique tout à fait décidé (un récital de chansons à thèmes ou résonances politiques, de Georges Brassens, de Jean Ferrat, par exemple, ou encore des tournées de ballets cubains ou chinois, de marionnettes tchèques). D'autre part, définir le cinéma comme un spectacle de variétés peut présenter un intérêt apparent pour la commodité de l'application de la surveillance administrative, mais cela est rien moins qu'arbitraire et finalement insatisfaisant à tous égards. Le cinéma a souffert de cet état d'esprit longtemps dominant, et toujours persistant. Toutefois, de nos jours, depuis 1936, et surtout depuis 1946, la suspicion originaire, la surveillance « de basse police », font place, de plus en plus, d'une part à une surveillance « de haute police », pour raisons nettement politiques, et d'autre part à l'intervention économique de l'Etat. L'intervention de l'Etat dans tous les domaines de la création et de la diffusion cinématographique est devenue, dans la France contemporaine, un phénomène remarquable. C'est à juste titre qu'on peut écrire : « La France est probablement le seul des pays non-socialistes où la puissance publique intervient dans les relations cinéma-

---

113. « M. Brusasca, Sous-Secrétaire à la Présidence du Conseil pour le Spectacle, se faisant interprète de l'adhésion du Gouvernement (italien), (rappelle) l'importance de la cinématographie à notre époque. » Atti del Convegno internazional « Film e integrazione psicologica nei rapporti sociali », Milano, 17-18-19-20 gennaio 1957, Vita e pensiero, p. XVII.

114. Si l'on veut bien mettre à part, et considérer comme un fait isolé, l'acquisition par le Gouvernement français du monopole de la technique photographique inventée par Daguerre, en 1829, pour la mettre dans le domaine public en 1839.

tographiques de façon aussi constante et organisée »[115]. Sur les seuls plans de la réglementation professionnelle et du soutien à l'industrie, le perfectionnement de l'organisation du secteur cinématographique poursuivi par les gouvernements s'est traduit par d'importantes contraintes administratives, souvent paperassières pour la profession, et par d'importants moyens de contrôle à la discrétion des gouvernants. Dans une industrie où joue apparemment le jeu de l'offre et de la demande, on sera tenté d'accorder au public l'influence la plus forte, et d'exclure l'Etat des rapports de production et de consommation cinématographiques ; or, ce serait une erreur fondamentale car l'Etat est sans doute un partenaire non moins influent, écouté ou obéi, que le public des salles de spectacle[116].

C'est en 1936 que l'Etat intervient pour la première fois de façon décisive dans le fonctionnement du cinéma, considéré comme industrie. La crise de 1935-1936 avait entraîné de très nombreuses faillites[117]. M. de Carmoy, dans son rapport au Conseil économique (document de base sur la question) avait déclaré dès cette année-là : « L'intervention de l'Etat s'est avérée nécessaire pour mettre fin au régime anarchique de la profession »[118]. La guerre et l'occupation devaient bien entendu renforcer les contrôles et la pression de l'Etat. Si plus tard la profession devait s'émouvoir du « dirigisme », et tendre parfois à le rejeter, comme une intervention lourde, tout à fait étrangère à la normalité de l'exercice de la profession, par contre, à la Libération, non seulement la profession considère l'intervention de l'Etat d'un bon œil, mais encore elle en assume, au moins en apparence, les conséquences ultimes et la finalité politique : le Président du Syndicat français des producteurs de films déclare par exemple : « Le cinéma (doit être) l'un des plus efficaces moyens d'influence gouvernementale pour la diffusion des idées et l'action de l'Etat »[119].

A étudier ces témoignages, et les structures d'intervention de la puissance publique dans le domaine du cinéma, et les interventions elles-mêmes, on voit combien le jugement qu'un analyste porte sur l'action de l'Etat dans les Arts et les Lettres, sous la IV[e] République : « L'Etat limite son intervention à la dis-

115. Georges Kiejman « De l'originalité du droit cinématographique français », **Les Cahiers du Cinéma**, n° 161-162, janvier 1965, p. 96.

116. Delamotte, op. cit., p. 52.

117. Voir : J. M. Renaitour, « Où va le cinéma français ? », Paris, La Baudinière, 1937, p. 11.

118. Voir : La Cinématographie française, n° 1801, p. 59.

119. Le Film français, n° 1, du 8 décembre 1944, p. 4.

tribution de maigres ressources. Son influence s'arrête là »[120], ne vaut pas pour le cinéma. L'importance de l'influence de l'Etat en ce domaine est attestée d'abord par les structures qui informent les interventions étatiques (mécanismes administratifs, ministériels ou non, mécanismes d'intervention économique tels que l'existence d'un secteur public du cinéma, ou d'un Fonds de développement de l'industrie cinématographique) ; elle est attestée ensuite par l'étude des modalités et de la finalité de l'intervention, qui tendent clairement à assurer, au travers des réglementations ou du soutien financier, le « contrôle » de la puissance publique, son influence administrative et politique.

Paragraphe 1 : STRUCTURES D'INTERVENTION

Au plan des structures gouvernementales, le cinéma apparaît avec le régime de la Révolution Nationale ; le 2 décembre 1940, une Direction du cinéma au Ministère de l'Information est confiée à Me Tixier-Vignancour, Secrétaire général. Cette direction ministérielle remplace l'ancien système de bureau de censure militaire, qui a fonctionné pendant la « drôle de guerre ». Nul doute que le souci d' « ordre moral » n'ait été essentiel dans cette création. Sous les IVe et Ve Républiques, le système adopté pour l'organisation générale du cinéma est celui d'un établissement public, juridiquement autonome, bien que la transformation du Centre National du Cinéma en direction ministérielle soit parfois apparue en question. Mais la tutelle sur les activités cinématographiques n'a pas été abandonnée pour autant ; jusqu'en 1947, c'est le Ministère de l'Information qui est le ministère de tutelle ; puis, c'est le Ministère de l'Industrie et du Commerce ; enfin, le décret du 3 février 1959 confie cette tutelle à M. André Malraux, qui la conserve lorsqu'elle est intégrée dans les attributions du Ministère des Affaires culturelles, par le décret du 22 juillet 1959. Au total, depuis la Libération, le cinéma a connu une quinzaine de ministres de tutelle, parmi lesquels MM. Soustelle, Malraux, Lacoste et Louvel — ces deux derniers ministres ont exercé successivement la tutelle sur le cinéma de 1947 à 1954, à eux deux. Le ministre de tutelle a d'importantes attributions. Mais d'autres départements ministériels s'occupent, à des titres divers, du cinéma : la réforme de 1959 avait laissé au Ministre de l'Information jusqu'à la suppression de ce ministère la responsabilité ultime en matière

120. Jacques Fauvet : La IVe République, Paris, Fayard, 1963 ,p. 361.

de censure cinématographique[121]. D'autre part, la surveillance par le Ministère des Finances a toujours été étroite, et tend encore, depuis la loi de finances du 26 décembre 1959, à se renforcer[122].

Des organismes consultatifs témoignèrent un temps du souci de l'Etat de parfaire l'organisation du cinéma en accord et avec l'aide de la profession : le Conseil paritaire, le Conseil du Fonds de développement de l'industrie cinématographique et surtout le Conseil supérieur de la cinématographie. Mais le Conseil paritaire ne fut qu'une institution transitoire, qui s'effaça devant le Conseil supérieur (organe pourtant de nature très différente ; il est vrai que l'esprit général dans les années 50 fut, et pas seulement dans le cinéma, à la réaction contre le proudhonisme et le corporatisme de nombre d'institutions issues de la Libération). Le Conseil du Fonds de développement suivit le destin du Fonds : il disparut avec lui en 1959, sans avoir joué un grand rôle (à tout le moins, sous l'aspect qui nous intéresse : politique). Quant au Conseil supérieur de la cinématographie, son rôle exact, ses tendances, et les enseignements à tirer de son sort, seraient sans aucun doute du plus haut intérêt, pour l'étude politique, s'ils pouvaient être étudiés scientifiquement et non pas seulement par des indiscrétions ou des supputations ; mais le secret pèse toujours aussi bien sur ses délibérations que sur les motivations de sa suppression. Institué auprès du Ministre de l'Industrie et du Commerce par un décret du 2 septembre 1953, le Conseil supérieur du cinéma a joué un rôle sans doute important, peut-être « éminent »[123] jusqu'à la crise qu'il a connue dans sa séance du 17 octobre 1956, lors de l'examen de l'affaire dite « affaire 50 » ; la démission du Président du Conseil supérieur du cinéma officialisa ces difficultés ; le Conseil ne fut plus réuni avant le 6 février 1957 ; puis ce fut la mise en sommeil définitive, à l'avènement de la V[e] République[124]. Un bon observateur porte cette appréciation sur cette politique : « Il est possible que les risques de « politisation » (dans un sens restreint du mot) conduisent à tenir les parlementaires à l'écart d'un organisme de ce genre, provisoirement du moins. C'est le bruit qui avait couru dès juin 1959. La création

121. Voir chapitre II.

122. Jean Raynal & André Rouanet de Vigne Lavit : Le droit du cinéma. Paris, A. Colin, 1962, pp. 123-124.

123. Raynal & Rouanet, op .cit., p. 125.

124. Sur la mise en sommeil du Conseil supérieur du Cinéma : voir La Cinématographie française, n° 1823, du 13 juin 1959, p. 3.

de la Commission consultative du cinéma l'a confirmé »[125]. Le Conseil supérieur fut finalement supprimé par le décret du 23 août 1961, article 3.

La Commission consultative du cinéma profitera effectivement du discrédit dans lequel les cercles officiels tenaient à garder le Conseil supérieur du cinéma avant qu'il ne soit juridiquement anéanti. Sa composition n'était pas susceptible d'une exploitation politique qui ne soit pas conforme aux vœux de l'Administration. Le nombre des parlementaires était seulement de 6. Surtout, le travail de la Commission était essentiellement fragmenté, le travail effectif était réparti entre quatre sous-commissions, aux attributions techniques et limitées étroitement. C'est à une cinquième sous-commission, dite des Affaires générales, que fut confiée, ultérieurement, la mission de débattre des problèmes généraux du cinéma, et de donner son avis au Ministre sur les mesures envisagées par lui.

Ce sont là les principaux organes proprement « administratifs » d'intervention dans le secteur du cinéma ; il en est d'autres (outre la très importante Commission de contrôle des films auprès du Ministre de l'Information[126]) : commission de sélection des films à présenter au nom de la France dans les festivals internationaux, etc...

L'Etat dispose encore d'un autre moyen d'intervention : « Unifrance Films » est un organisme destiné à assurer la propagande du film français à l'étranger ; les implications politiques de ses activités sont évidentes ; à raison même de leur importance, peut-on penser, le mystère plane sur les activités d'Unifrance Films : car sinon, pourrait se poser la question de savoir quels sont les critères utilisés par l'Etat pour favoriser ou défavoriser tel ou tel film sur le marché étranger.

Il est aussi des structures non permanentes qui peuvent revêtir la plus grande importance, par exemple la Commission d'enquête parlementaire décidée par l'Assemblée nationale en 1952, et qui se constitua elle-même en 18 sous-commissions.

Mais l'action de l'Etat s'exerce normalement et principalement, dans le domaine du cinéma, par les structures d'un organe original, doté de très grands pouvoirs : le Centre National de la Cinématographie. Le Centre National du Cinéma est un éta-

125. Delamotte, op. cit., p. 111.
126. Voir Chapitre II.

blissement public[127] excellemment défini comme « gérant un service public de direction économique et de discipline professionnelle »[128], doté de l'autonomie financière et d'un Directeur général, agent de statut exceptionnel, nommé par décret en Conseil des Ministres, pris sur le rapport du Ministre des Affaires culturelles. Le Centre National du Cinéma est au cœur de tout dispositif d'intervention de l'Etat, et toutes les activités cinématographiques ramènent à lui et sont marquées de son influence qui s'exerce de toutes les façons : dans la préparation des projets de lois et des décrets, dans la surveillance et l'administration de l'industrie, et par les rapports humains qu'entretiennent cinéastes, hommes politiques, financiers, avec son personnel de haute compétence et de grande expérience[129].

Le Centre National du Cinéma a naturellement été l'objet de polémiques à caractère politique, de même que certaines de ces polémiques ont pris naissance en son sein. Tout d'abord, il est évident que la personne même du Directeur général ne peut manquer d'avoir une signification et une portée politique : le choix qu'elle implique, de la part du gouvernement, les pouvoirs considérables qui seront les siens, font que la personne du Directeur général du Centre National du Cinéma a été souvent mêlée, depuis la création de l'institution, aux polémiques politiques les plus virulentes. Il y a eu, de 1946 à 1967, trois directeurs généraux successifs : de 1946 à juin 1952, M. Michel Fourre-Cormeray ; de juin 1952 à octobre 1959, M. Jacques Flaud ; d'octobre 1959 au 12 avril 1965, de nouveau M. Fourre-Cormeray ; enfin, de cette dernière date jusqu'à 1969, M. André Holleaux. On ne peut se défaire de l'impression que les changements de juin 1952 et d'octobre 1959 ont eu des motifs essentiellement politiques. Lors de son éviction, en 1952, M. Fourre-Cormeray, qui devait avoir plus tard la faveur des autorités de la V République, était l'objet des attaques politiques les plus vives de la part de divers organes de presse ; il lui était reproché des faiblesses coupables pour les communistes infiltrés

127. Article 1er, L. 25 octobre 1946.

128. G. Lyon-Caen & P. Lavigne, Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé. Paris, Pichon et R. Durand-Auzias, 1957, t. 1, p. 131.

129. « Bien qu'il soit placé sous la dépendance de trois ministres, son rôle dépasse sans mesure celui d'une direction de ministère » Raynal & Rouanet, op. cit., p. 128.

Sur le Centre National du Cinéma : voir les traités de droit du cinéma. Voir aussi « Tentative d'analyse spectrale du C.N.C. », Les Cahiers du Cinéma, nº 161-162, janvier 1965, pp. 62-69.

dans le cinéma français et notamment au Centre National du Cinéma. La campagne de presse avait pris naissance à la révocation par le Directeur général, au début de 1952, de M. Raymond Le Bourre, l'un des sous-directeurs, représentant du « Cartel Syndical du Spectacle », d'obédience Force ouvrière et de caractère violemment anti-communiste et décidément pro-américain. La virulence des prises de position internes ou externes de ce sous-directeur avait rendu inévitable aux yeux du Directeur général, une mesure de révocation. L'ex-sous-directeur trouva une tribune d'expression dans l'hebdomadaire « Carrefour »[130] ; la revue « Air-Terre-Mer », dans son numéro du printemps 1952, lança des attaques violentes contre MM. Fourre-Cormeray et Ingrand, alors Haut Commissaire au Tourisme, pour le même motif de complaisance pour les « agents communistes » ; après avoir déploré la faiblesse du gouvernement, qui maintenait M. Fourre-Cormeray à son poste, « Air-Terre-Mer » écrivait : « Certes, M. Fourre-Cormeray reste à la tête du Centre National du Cinéma français. Mais il est « brûlé ». Conscient ou inconscient, le complice des staliniens est désormais à la merci du moindre incident. Les syndicats libres ont l'œil sur son action »[131] et « La République libre » concluait : « Du même coup, l'appareil communiste au sein du cinéma français se (trouve) publiquement démasqué »[132]. M. Flaud remplaça M. Fourre-Cormeray au mois de juin suivant, et fut lui-même remplacé en octobre 1959 par M. Fourre-Cormeray ; il n'est pas sans intérêt de se souvenir que M. Jacques Flaud était Secrétaire du Mouvement Républicain Populaire[133].

D'autres affaires que les changements de Directeur général eurent vraisemblablement des causes politiques, et suscitèrent des remous de nature politique, par exemple l'affaire de la révocation par M. Marcellin, en 1950, du sous-directeur de la Production au Centre National du Cinéma, M. Claude Jaeger, « Colonel Michelin » des F.T.P. de Bretagne, et militant communiste notoire. La politisation du Centre National du Cinéma a été une

---

130. « Il n'y a pas d'Affaire Le Bourre. Il y a par contre le drame de la mainmise communiste sur le cinéma français ». Raymond Le Bourre, Carrefour, n° 386, 6 février 1952, p. 1.

131. « Air-Terre-Mer », printemps 1952.

132. La République libre, n° 163, 18 avril 1952, p. 3.

133. Pour l'avenir des affaires du cinéma, en juin 1952, lors de la nomination de Monsieur Flaud, le « Bulletin » de M. Paul Dehème croyait pouvoir établir, pour l'édification de ses lecteurs une liaison étroite entre M. Louvel, M. Flaud, le M.R.P. et le Vatican

donnée admise par l'opinion et la profession[134], comme par les observateurs plus objectifs, qui voient plutôt les arguments politiques envenimer des dissensions préexistantes que les susciter[135].

D'autres polémiques, à caractère politique, quoique d'un objet bien différent que les polémiques relatives aux affaires individuelles qui marquèrent l'existence du Centre National du Cinéma, devaient accompagner l'action de l'Etat dans le domaine du cinéma : ce furent les polémiques, le plus souvent d'origine parlementaire, issues de l'existence d'entreprises nationalisées et regroupées dans une Union Générale Cinématographique (U.G.C.). Il serait illusoire de tracer entre l'U.C.G. et le reste de l'industrie la frontière du secteur public et du secteur privé ; une telle distinction, tout particulièrement dans le cinéma, est ambiguë, et peut être envisagée sous divers aspects. Pourtant, l'un de ces aspects, et non des moindres, reste l'opposition entre une entreprise dont le propriétaire est l'Etat et les autres entreprises, privées, soumises à la seule loi de la recherche du profit maximum par leurs propriétaires.

L'origine de l'Union Générale Cinématographique est la mise sous séquestre et la confiscation des biens ennemis, à la Libération, en vertu de l'article 3 de l'ordonnance du 9 juin 1945. Or ces biens, en l'espèce, étaient importants, du fait des tentatives allemandes d'implanter en France leur production cinématographique. La nationalisation des entreprises sous séquestre fut réclamée et obtenue, en 1946, par le rapporteur de la Commission de la presse, de la radio et du cinéma à l'Assemblée nationale. Les projets du Secrétaire d'Etat à l'Information, M. Defferre, de nationalisation des entreprises séquestrées et de création d'un Commissariat général pour le cinéma connurent un sort variable[136]. Mais le consensus de la Libération, issu des travaux du Conseil National de la Résistance et fortifié de l'accord triparti, n'aurait pu se faire sur une solution autre que la nationalisation.

---

134. Sur la politisation du Centre National du Cinéma, voir : Le Film français, n° 412, du 27 juin 1952, p. 5.
En 1952, la Confédération du Cinéma avait dénoncé, dans une lettre à M. Louvel, la politisation du Centre National du Cinéma, tandis que le Cartel des Syndicats libres effectuait une démarche similaire auprès de la Présidence du Conseil.

135. « Certaines (dissensions) se sont envenimées jusqu'à susciter des polémiques où les considérations politiques jouaient un rôle appréciable. Le fait de leur existence est plus intéressant que leur contenu ». Delamotte, op. cit., p. 129.

136. Sur le projet Defferre, voir : La Cinématographie française n° 1154, 27 mai 1946, p. 17.

Paragraphe 2 : PORTEE DE L'INTERVENTION DE L'ETAT

Dix ans plus tard, la solution adoptée en 1946 était contestée par certains, et périodiquement et avec insistance, l'opinion et le gouvernement se voyaient sommés d'imposer l'aliénation de l'U.G.C. En 1959, un projet plus précis, plus menaçant, de dénationalisation suscita une ferme opposition, exprimée notamment par un article de M. Jacques Debu-Bridel dans le journal « Le Monde »[137]. Les Gouvernements paraissent avoir indéfiniment ajourné cette dénationalisation naguère réclamée avec véhémence ; l'Etat paraissait jusqu'ici avoir trouvé une doctrine en s'abstenant de laisser se développer normalement l'U.G.C., en limitant ses entreprises à des créations mineures sans chercher à faire de son instrument un moyen de pression sur le marché ou même un moyen de culture de masse. En 1959, l'U.G.C. n'a pas suivi le sort du Centre National du Cinéma, elle est demeurée sous la tutelle du Ministre de l'Industrie et du Commerce et ne dépend qu'indirectement du Ministère des Affaires culturelles. On a souvent regretté, on peut regretter, cette timidité, ou cette carence, de l'Etat dans l'utilisation de ce moyen d'intervention, tout au contraire de l'utilisation qu'il a sans cesse recherché des autres moyens dont il dispose dans le secteur du cinéma. Au service d'une vaste politique de culture par le cinéma, de cinéma culturel, l'U.C.G. aurait pu peut-être, estiment de nombreux observateurs, critiques cinématographiques, etc., exercer une influence profonde sur l'ensemble de la production, par l'éducation du public et de ses concurrents. N'a-t-elle pas, lorsqu'elle l'a pu, affirmé son indépendance intellectuelle et la bonne qualité de sa production ? « Nous sommes tous des assassins », produit par l'U.G.C., n'est sans doute pas un très grand film ; c'est sans conteste un film honnête et susceptible seulement de produire la meilleure influence sociale. Sur le plan de la rentabilité l'U.G.C. a pu faire, de surcroît, la preuve de ses qualités compétitives, notamment par sa filiale de presse filmée, « Les Actualités françaises ».

Il est à noter que si l'Etat a été réticent, depuis longtemps, quant à l'utilisation de ses capacités propres de producteur cinématographique, il a été non moins sévère pour les tentatives de production d'organismes publics ou semi-publics sur lesquels il avait la possibilité d'exercer un contrôle de tutelle. Si, en

137. Jacques Debu-Bridel, « Faut-il brader l'U.G.C. ? », Le Monde du 12 mai 1959.

1944, les Caisses d'allocations familiales peuvent créer une société de production, « L'Ecran français », qui produit « Premier de cordée », de Louis Daquin, film entièrement financé par des participations des Caisses, sans aucune intervention des banques ou de l'Etat, il apparaît vite, dès 1945, que les organisations sociales ne peuvent plus, « chaque fois, que traiter avec des producteurs privés, et les autorités de tutelles ne considèrent pas d'un très bon œil l'utilisation à ces fins de fonds d'action sociale »[138].

C'est au fond essentiellement comme autorité de tutelle, sous des formes plus ou moins corporatives ou administratives, que l'Etat exerce son autorité sur tout ce qui touche au cinéma. L'expression de « tutelle » n'a ici évidemment pas le caractère étroit d'un concept scientifique, juridique ; il s'agit d'une notion analogique, descriptive, financière, commerciale, industrielle, professionnelle. Cette tutelle, ainsi entendue, consistera tout d'abord en une réglementation d'origine législative, ou d'origine administrative, ou d'origine corporative, qui est particulièrement développée et minutieuse. Cette réglementation a été codifiée, fait très remarquable et probablement sans exemple à l'étranger[139]. Elle comprend bien entendu des textes législatifs, des règlements produits par des autorités administratives normales (décrets, arrêtés ministériels), mais aussi, et peut-être essentiellement, des règlements connus sous le nom de « décisions » du Directeur général du Centre National du Cinéma et pris en vertu des articles 2 et 5 du Code de l'industrie cinématographique. En ce qui concerne l'édiction de cette réglementation, le Directeur général du Centre National du Cinéma est complètement autonome, et n'est pas astreint à prendre avis de la Commission consultative ou du Ministre ; avant la suppression du Conseil supérieur du cinéma, le Directeur général devait consulter cet organisme ; cette obligation a disparu. Quant à la place de ces « décisions réglementaires » du Directeur général du Centre National du Cinéma dans la hiérarchie des actes juridiques français, elle ne laisse pas de poser un problème délicat au regard des principes traditionnels du droit public ; au cours d'une séance du Conseil supérieur du cinéma, le Commissaire du Gouvernement un jour aurait déclaré que « les décisions réglementaires » du Directeur général se situent dans

138. Paul Leclercq, Informations sociales, juin 1960, n° 6, p. 74.
139. Par décret 56-158 du 27 janvier 1956.

la hiérarchie des actes administratifs entre le décret pris en Conseil des Ministres et le décret simple, soit, en tout état de cause, au-dessus de l'arrêté (Procès-verbal de la séance du 14 mai 1954)[140]. Le problème n'a plus qu'un intérêt théorique, car en pratique, d'une part, pour le passé, les 41 « décisions » prises par le Directeur général du Centre National du Cinéma n'ont pas suscité de conflit avec le Ministre de tutelle, et d'autre part, sous l'empire de la Constitution du 4 octobre 1958, le Directeur général n'a plus fait le même usage de son pouvoir réglementaire : la dernière « décision » ayant ce caractère a été prise le 1er octobre 1958 ; ensuite, des décrets ont modifié la réglementation cinématographique. L'autorité de l'Etat tend à s'exprimer essentiellement, sur ce plan, en autorité gouvernementale, et moins par un organe de nature mixte, mi-corporative, mi-administrative (puisque le Directeur général du Centre National du Cinéma, nommé par le Gouvernement, échappe aux règles habituelles de la fonction publique et non seulement est le chef mais aussi le représentant du Centre).

C'est le Centre National du Cinéma qui assure l'essentiel de l'application de la réglementation existante ; il en est chargé par l'article 2 du Code de l'industrie cinématographique. Il intervient nécessairement à tous les stades de la production, de la distribution et de l'exploitation des films. Notamment, c'est le Centre National du Cinéma qui permet ou refuse (on lui a reproché parfois quelque esprit malthusien) l'accès à la profession, par l'octroi des cartes d'identité professionnelle (instrument en principe indispensable pour exercer quelque activité cinématographique que ce soit)[141]. C'est le Centre National du Cinéma qui accorde, refuse ou retire l'autorisation d'exercice à une entreprise. C'est le Centre National du Cinéma qui accorde ou refuse l'autorisation de tournage d'un film, qu'il soit de long ou de court métrage...

Pour les films de court ou de moyen métrage, en effet, la Décision du 28 mai 1946, article 7, porte que « la réalisation de

---

140. Delamotte, op. cit., p. 125.
Voir aussi : Documentation Parlementaire (Assemblée Nationale), 1956, annexe n° 932, p. 630 (propos. E. Hugues).

141. Le souci d'écarter de la profession des individus douteux peut ne pas être exempt de préoccupations ou de conséquences politiques : la Décision réglementaire n° 12 du Directeur général du C.N.C., du 2 mars 1948, modifiée le 11 mars 1957, interdit l'accès à **tout poste dirigeant dans l'industrie,** aux personnes condamnées pour atteinte à la sûreté intérieure ou extérieure de l'Etat. Sur la profession cinématographique : voir R.D.P. 1953, p. 209 et 1957, p. 979 (Bibl.).

tout film de court ou de moyen métrage (documentaire ou sketch) est subordonnée à une autorisation de tournage délivrée par le Centre National de la Cinématographie. Cette autorisation ne peut être accordée qu'après l'examen du dossier ». La même décision prévoit que, « à l'exception du réalisateur, du directeur de production, du chef opérateur et des vedettes, les techniciens et les artistes ne peuvent être engagés par le producteur avant la délivrance de l'autorisation provisoire »[142]. Un dossier très complet doit être présenté à l'appui de la demande d'autorisation de tournage, et doit comprendre notamment le scénario ou le découpage, ou, à défaut, l'argument du film, un devis détaillé, un plan de financement. « En outre, la présentation de tous documents jugés utiles pourra être exigée en ce qui concerne le financement du film » (Article 10, in fine, de la Décision du 28 mai 1946). L'autorisation de tournage est accordée ou refusée par le Directeur général du Centre National du Cinéma, qui ne consulte plus en pratique la Commission créée par la Décision n° 38, du 21 mars 1955.

En ce qui concerne les films de longs métrages, il y a lieu de distinguer entre, d'une part, la procédure normale d'autorisation de tournage, prévue par les décisions réglementaires du Directeur général du Centre National du Cinéma (décision du 28 mai 1946, du 27 août 1954, article 1er, du 21 mars 1955, article 1er) mais qui n'est plus suivie en pratique, sauf pour les films de long métrage qui sont la première œuvre d'un producteur, et, d'autre part, la procédure d'obtention de la décision dite « d'agrément » nécessaire pour que soit accordé un soutien financier. En pratique, et sauf le cas des premières œuvres des producteurs, ces deux procédures se succédaient sans utilité, et l'autorisation de tournage est tombée en désuétude, au profit de la décision d'agrément. Le dossier, très complet, doit préciser lieux de tournage, conditions techniques prévues pour la réalisation, et doit comprendre un synopsis « donnant une idée aussi précise que possible de la nature du sujet et de l'importance du film »... Le Directeur général doit, pour accorder ou refuser l'agrément, prendre avis de la sous-commission spécialisée de la Commission consultative.

Le Directeur général du Centre National du Cinéma, s'agissant plus généralement de réglementation cinématographique,

142. Article 9. Les contrats conclus avec les techniciens et artistes doivent « faire mention de l'autorisation provisoire ».

est habilité à prendre des sanctions administratives ou juridictionnelles[143] pour réprimer des infractions ou des carences.

On voit, par ces quelques exemples, combien sont grands et diversifiés les pouvoirs du Centre National du Cinéma et de son Directeur général, et par suite de quel instrument remarquable d'intervention l'Etat dispose en ce domaine. Mais le Centre National du Cinéma lui sert aussi de relais pour développer son intervention dans le cinéma au titre des politiques d'aide financière à l'industrie ou à tels films. Sans qu'il puisse être question d'étudier dans le détail les mécanismes successifs du soutien financier ou fiscal apporté par l'Etat à la profession[144], il convient d'en tracer les grandes lignes.

De 1948 à 1959, l'Etat a aidé le cinéma par le Fonds de développement de l'industrie cinématographique (F.D.I.), qui accordait des prêts aux producteurs concurremment aux avances du Crédit national, banque nationalisée dont une fonction spécifique est de contribuer à financer l'industrie du film ; en réalité, ces avances du F.D.I. étaient moins une « aide » qu'un réinvestissement, puisque le F.D.I. était constitué par les taxes perçues soit à la sortie du film, soit à la projection. L'octroi de ces avances du F.D.I. résultait de la procédure « d'agrément », à laquelle se soumettaient tous les films de long métrage sans exception, et qui permettait naturellement un certain contrôle de l'Etat sur le contenu des films, et renforçait les tendances à l'autocensure des producteurs et cinéastes. Pourtant, des observateurs ont conclu, lors de la réforme de 1959, qui a abouti à la liquidation du Fonds de développement, au renforcement du dirigisme à l'égard du cinéma[145]. Or, le décret 59.733 du 16 juin 1959[146] supprimait totalement l'aide à l'exploitation et prévoyait une diminution progressive, par paliers, jusqu'en 1967, de l'aide à la production. C'est que la réforme de 1959 renforçait considérablement l'influence du Ministère des Finances dans la gestion des recettes provenant de la perception des taxes et du remboursement des prêts antérieurs. Le Ministère des Finances contrôle désormais en effet une partie de ces recettes, destinée à

143. Article 13 du Code de l'industrie cinématographique.

144. Sur l'« Aide au Cinéma », le Fonds de développement de l'industrie cinématographique, la politique fiscale, etc., voir : J. M. Bigeard, L'industrie cinématographique en France et sa crise actuelle, op. cit., L. Chevalier et P. Billard, Cinéma et Civilisation, op. cit., tome 1.

145. J. Doniol-Valcroze, France Observateur, 6, (295), du 9 juin 1959, p. 29.

146. Modifié par décrets 62.758 du 30 juin 1962, 63.322 du 19 mars 1963 et 64.168 du 25 janvier 1964.

l'octroi de prêts, qui est versée au Fonds de développement économique et social, géré par la Rue de Rivoli. L'autre partie des recettes va alimenter le compte du Centre National de soutien. Les formes d'aide sont diverses : subventions (à condition d'avoir obtenu préalablement au tournage l'agrément du Directeur général du Centre National du Cinéma), avances sur recettes (ne portant pas d'intérêts), garanties de recettes (le Ministère des Affaires culturelles s'engageant à couvrir une partie du déficit éventuel d'un film), primes et prix (pour les films de court métrage choisis comme étant « de qualité »), prix et subventions pour la presse filmée, pour l'expansion du film français à l'étranger, etc...

Il apparaît clairement qu'un tel système permet un contrôle étroit de l'Etat sur la majeure partie de la production cinématographique, par l'autocensure et par les pouvoirs d'appréciation discrétionnaire des administrations. Que ce contrôle puisse prendre en considération des éléments politiques, tenant au réalisateur ou producteur, ou bien au contenu du film projeté, ou bien aux circonstances extérieures, ne saurait surprendre. Au surplus, un tel contrôle de censure indirecte est, non seulement possible, mais répond au devoir professionnel des autorités chargées de juger de l'octroi des avances et subventions : il est bien évident que la bonne gestion des deniers du Fonds de développement économique et social, ou du Compte du Centre national du cinéma, ou antérieurement du Fonds de développement de l'industrie cinématographique, doit faire intervenir dans la prévision les possibilités d'interdiction totale ou partielle du film par le Ministre de l'Information ou de diminution importante des recettes à attendre, par suite par exemple d'une « censure » privée mais de grande audience comme celle de la Centrale catholique du cinéma.

Un projet de réforme parut devoir connaître un meilleur sort que bien d'autres[147], mais mutilé, ajourné, il laissa la profession dans le désarroi et les récriminations. Au mois de mai 1968, à l'appel du syndicat C.G.T. des techniciens du film, des élèves de l'Ecole nationale de photographie et de cinéma et des critiques des Cahiers du Cinéma, se réunirent à Suresnes des « Etats généraux du cinéma, qui contestèrent violemment les structures actuelles du cinéma français. Une Société des réalisateurs de

147. Voir : Henri Mercillon, « Le plan de réforme de l'industrie cinématographique », Le Monde, 11 novembre 1965, p. 15.

films, issue de ces événements et de ces débats, élabora un programme d'action ; le Directeur général du Centre national du cinéma fit connaître qu'il était favorable à des réformes. Enfin, après une décantation de quelques mois, M. Holleaux faisait connaître le sens général de ses projets : transformation de la distribution (création de « messageries » du film, réduction des coûts...), réforme fiscale, ajustement de la loi d'aide plus favorables aux films « difficiles », ajustement du système des avances sur recettes pour « aider les jeunes 'à faire des films », simplification des réglementations, organisation plus ouverte du Centre national du cinéma, « rajeunissement » de ses commissions, ré-examen des enseignements de l'Institut des hautes études cinématographiques (I.D.H.E.C.), compromis nouveaux à rechercher avec l'O.R.T.F., etc... Les limites des réformes étaient nettement tracées : « On ne peut éluder la sanction du public ; on ne peut éviter, même pour les films aidés par l'Etat, l'intervention d'un financement privé. Le choix de l'Etat, le choix des producteurs peuvent paraître arbitraires ; comment éviter de choisir dès lors que le nombre des films intellectuellement possibles excède largement le nombre de films économiquement possibles ? »[148].

Il convient de s'arrêter un instant, par une réflexion d'ensemble, sur certaines implications, réelles ou supposées, tant de certains de ces projets que de l'actuel système d'aide et de régulation.

En effet, doit-on ajouter à l'intervention ponctuelle de l'Etat (qui lui permet d'exiger parce qu'il tient les cordons de la bourse) le refus d'une subvention à un film au prétexte que le contenu de ce film est insatisfaisant ou susceptible d'entraîner une interdiction, une intervention de caractère plus général, mais tout aussi politique ? L'Etat, globalement, écraserait la profession sous une fiscalité énorme, et par tradition psychologique et morale (la taxe sur les spectacles étant issue de l'ancien « droit des pauvres »), et par intérêt financier, et par volonté politique de détruire le cinéma, indiscipliné, facilement subversif, au profit de la télévision qu'il orienterait plus aisément et à moindre coût : telle est la thèse que certains n'hésitent pas à soutenir mezzo voce dans le milieu du cinéma. Que faut-il en penser ? Il est certain que la fiscalité a toujours été le grand terrain d'escarmouches entre l'Etat et le cinéma ; l'impôt sur les

148. Le Monde, 27-28 octobre 1968.

spectacles notamment, a suscité de nombreuses difficultés, tant au plan gouvernemental qu'au plan municipal. Les sommes en jeu sont considérables ; par exemple, en 1961, alors que les recettes des producteurs se sont élevées à 172 millions de francs nouveaux, le total des taxes (taxes sur les spectacles, taxe locale, taxes de prestation de services sur la recette brute ajoutée, impôts directs des productions) est de 188,39 millions de francs[149]. Les gouvernements se défendent d'imposer au cinéma une trop lourde fiscalité ; par exemple, M. Michel Debré, Ministre des Finances, estime, à l'Assemblée nationale, que de 1960 à 1967, la charge fiscale supportée par la profession a été ramenée de 20 % à 14 % des recettes[150], et que les dégrèvements fiscaux dont bénéficie le cinéma peuvent être évalués à 25 millions de francs par an. Pourtant, le Directeur général du Centre National du Cinéma n'hésite pas à déclarer[151] : « La seule solution est d'alléger le poids des taxes qui pèsent sur la profession. Aussi le Ministère des Affaires culturelles a demandé l'application au cinéma du droit commun, c'est-à-dire de la T.V.A. Toute réforme du cinéma passe par la réforme fiscale ». Mais une telle réforme supposerait un crédit spécial au budget de l'Etat, pour compenser la diminution des ressources que les communes tirent de l'actuelle taxe sur les spectacles.

Doit-on aussi considérer que le Gouvernement, par volonté politique, cherche à affadir au maximum le contenu de la production cinématographique française, à renforcer les caractères de divertissement de cette production ? Ce serait cette volonté politique qui aurait inspiré une partie des modifications apportées au système de soutien financier en 1959 et 1963. Il est bien connu que le film français de qualité ne peut s'amortir complètement, en règle générale, sur le marché français : 55 à 60 % de l'amortissement est constitué par les recettes en provenance de l'étranger[152] ; il en a été ainsi de tout temps[153]. Dans l'octroi des avances sur recettes, naguère, il était tenu compte notamment, et au premier chef, des recettes obtenues à l'étranger par les films précédents d'un producteur. Or, la réforme a boule-

149. Centre National du Cinéma, Bulletin, n° 78, décembre 1962.
150. Le Monde du 3 juin 1967.
151. Le Monde, 27, 28 octobre 1968, p. 17.
152. Ed. Bonnefous, « Problèmes actuels du cinéma français ». Revue politique et parlementaire, 1963, mars, p. 24.
153. Bigeard, op. cit., p. 225.

versé ce système : désormais ce sont seulement les recettes obtenues en France qui comptent pour l'octroi des avances. Le résultat est évidemment que les producteurs doivent viser plus le « grand public » de Marseille, Mende, Landerneau et Cavaillon, que le public des salles d'art et d'essai (du quartier latin, de province, de Londres, Rio, Tokyo et Montréal). Des films comme « Le Gendarme de Saint-Tropez » ou « La Grande Vadrouille » sont en excellente position pour obtenir des avances et sont le type de films qui vaudront des avances ultérieures importantes à leurs producteurs, alors que sera placé en mauvaise position le film réputé « difficile » qui n'obtiendra que l'audience limitée d'un public éclairé de quelques salles de quelques villes de province et du public éclairé de toutes les grandes villes de l'étranger. Le film qui donne « à penser », réputé « difficile », précisément, sera donc victime de ces règles fixées par la puissance publique pour la compétition en vue d'obtenir des avances. Cette conséquence de la réforme de 1959 est claire ; faut-il aller jusqu'à dire qu'elle a été voulue par les pouvoirs publics, dans une intention d'élimination des films « politiques » et du politique et social dans les films ? Il est impossible d'affirmer cela.

En conclusion d'un survol rapide des mécanismes d'intervention de l'Etat dans le cinéma sous les formes de la réglementation professionnelle et du soutien financier, on ne peut que noter une fois de plus l'extraordinaire présence de l'Etat, sous toutes formes, dans cette industrie. L'instrument principal apparaît être sans conteste, sur ce plan économique et de surveillance professionnelle, le C.N.C. Les prises de position, qui vont de l'hostilité, tant au dirigisme qu'à un organe dont toutes les règles auraient été « dictées par les Allemands »[154], jusqu'à l'observation positive que « cet organisme a strictement sanglé et réglementé le cinéma »[155], illustrent cette importance. De leur côté, les gouvernants, après avoir hésité, vers 1956, sur le transfert à la profession d'un certain nombre des attributions du Centre, paraissent s'accommoder parfaitement du C.N.C. tel qu'il existe, et avoir définitivement renoncé aux transformations dont il fut question un temps[156]. C'est qu'il semble que les grandes crises politiques du C.N.C. appartiennent à un passé révolu, et

154. Voir Delamotte, op. cit., p. 263.
155. Bulletin du Centre de Documentation du Grand-Orient, n° 42, novembre-décembre 1963, p. 72.
156. Delamotte, op. cit., p. 98.

que ce qui peut y ressembler, ces dernières années, ne manifeste que des tensions normales en un point de rencontre des pressions de l'Etat, des syndicats, des individualités... Et lorsque, comme en 1966, le Centre et son Directeur général paraissent prendre quelque liberté d'appréciation et de critique publique envers la politique gouvernementale, il ne s'agit que de l'expression publique des divergences de vues qui existent au sein du Gouvernement entre les différents ministres qui ont charge des affaires de cinéma.

En effet, l'Etat est loin de toujours présenter un front solidaire en la matière. La querelle de la dénationalisation éventuelle de l'U.G.C. divisait parlementaires et membres du Gouvernement, sous la IVe République. Mais sous la Ve République, en plusieurs occasions, il a été possible de constater des nuances, des différences ou des oppositions dans les politiques pratiquées ou recommandées simultanément par les autorités publiques. En ce qui concerne le contenu des films, la Commission des avances — qui fait office de pré-censure — et la Commission de contrôle des films ont des jurisprudences qui ne sont pas toujours en parfaite harmonie[157]. Mais l'affaire de « Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot » a montré en 1965 que, membres d'un même gouvernement, MM. Bourges et Malraux pouvaient ne pas craindre de porter publiquement, nantis il est vrai de compétences différentes, des jugements tout à fait indépendants sur le même film. En 1966 encore, l'attitude du Directeur général du C.N.C. a traduit des oppositions analogues existant au sein du Gouvernement. Au mois de juin, le XXIe Congrès de la Fédération des cinémas français, mécontent de la politique gouvernementale, décide la grève administrative[158] ; M. André Holleaux, Directeur général du C.N.C., assiste au Congrès. Au mois de septembre, un plan de réforme de l'industrie cinématographique, présenté comme ayant l'appui du Gouvernement et connu sous le nom de « Plan Holleaux » est débattu largement par la profession ; il porte essentiellement modification des mécanismes de « soutien » et prévoit une importante détaxation du cinéma à partir de 1967. Au mois d'octobre, à l'Assemblée nationale, M. André Malraux, présentant le projet de réforme, déclare : « (La) fiscalité (du cinéma) date de l'âge d'or du cinéma, c'est évident. Elle a reposé sur un fondement moral qui

157. Voir Chapitre II.
158. Le Monde du 11 juin 1966.

n'a plus de sens ». Le Ministre des Affaires culturelles confirme le dégrèvement fiscal prévu par le plan Holleaux. Le 12 novembre, on apprend que le comité interministériel refuse pour 1966 les allègements fiscaux attendus par les professionnels, et que le « plan Holleaux » approuvé par le Premier Ministre a été arrêté par l'opposition du Ministre des Finances, attentif aux conséquences immédiates de la détaxation envisagée. A la suite des décisions de ce comité interministériel, la C.G.T. proteste, M. André Holleaux exprime publiquement sa déception devant les représentants de la presse, et un mouvement professionnel développe ces protestations. De la succession de ces faits, il ressort que l'attitude du Directeur général du C.N.C. n'est pas désapprouvé par son Ministre, et qu'elle traduit une opposition interne au Gouvernement sur la politique à suivre en matière de cinéma.

Quelle activité de la vie sociale, quel département de l'administration en vérité, n'est jamais concerné, au moindre degré, par les questions de cinéma ? Et l'Etat ne doit-il pas tenir compte dans son action en la matière des besoins les plus spécifiques qui peuvent être ressentis ici ou là ? Il est amené ainsi à nuancer son action, à la diversifier, à la détailler. Par exemple, l'Etat va se préoccuper de la conservation des films et surtout de leur exploitation culturelle[159], ou bien encore il va se préoccuper de signaler et favoriser certains films[160]. Le problème de savoir si l'Etat a son mot à dire en fait de cinéma considéré comme un fait d'économie et de culture est par conséquent résolu dans une dynamique pratique. Bien entendu, on doit relever l'extrême prudence de l'Etat dans l'utilisation de ses propres outils de

159. Journal officiel du 5 août 1961 : Arrêté du 12 juillet 1961 portant nomination d'un Commissaire du Gouvernement auprès de la Cinémathèque française : Article 1er, « Monsieur J... B..., Contrôleur Général de l'Armée, est nommé Commissaire du Gouvernement auprès de la Cinémathèque française ». En 1967, affaire dite « de la Cinémathèque », déclenché en janvier par la tentative du Ministère des Affaires culturelles d'obtenir le départ de M. Langlois, Directeur de la Cinémathèque, et qui se terminera finalement, après un antagonisme majeur, et parfois entre l'Etat et certains milieux du cinéma et de la presse, par une « paix blanche » : demi-victoire, demi-défaite pour le Gouvernement.

160. Il existe en particulier des listes dites « Jeunesse et Famille », films destinés en principe à ces publics et recommandés par l'Etat, qui sont actuellement dressées par une Commission qui comprend les représentants de la Santé publique, de l'Intérieur, des Finances, de l'Education nationale, de la Jeunesse et des Sports, des Affaires culturelles, de l'Institut Pédagogique National (I.P.N.), et du C.N.C. : la Commission examine, sur documents, mais sans projection de films, les demandes des producteurs et distributeurs ; l'inscription sur la liste donne droit à des détaxations à différents niveaux. Après avoir analysé ces listes « Jeunesse et Famille »,

production (l'U.G.C.) et de distribution, qui contraste avec la pesanteur de son intervention par tous les autres moyens ; peut-être est-il permis de le regretter ? Peut-être l'Etat devrait-il former et entretenir de vastes dessins, développer un programme, réaliser des œuvres de haute culture et de saine pédagogie ?[161] Evoquer de telles perspectives force le regret qu'elles ne s'ouvrent point en fait. Mais le regret ne serait-il pas plus fort si, comme on a pu le constater dans les Etats totalitaires, il utilisait de surcroit ce domaine, ce dernier moyen et le plus direct, pour forcer lui-même les consciences par des œuvres de la propagande la plus grossière ?

Il faut reconnaitre qu'il est impossible, à la fois de limiter ou d'interdire les pressions économiques de l'Etat, qui sont un risque d'intervention politique sous les formes les plus hypocrites ou les plus brutales, et de limiter l'influence des capitaux et des hommes du milieu économique et professionnel. M. Raymond Aron avait déjà noté, s'agissant de radiodiffusion : « Malheureusement vous ne pouvez pas prendre de précautions simultanément contre toutes (les) influences. Si vous limitez celle de l'Etat au profit des organisations privées, vous limitez la propagande gouvernementale, mais vous augmentez le risque de la propagande des puissances d'argent »[162]. Mais cette balance que l'on peut faire alors du jeu de ces diverses influences, cet équilibre que l'on entrevoit, ne sont-il pas illusion ? *Il faudrait que les deux poids s'équilibrent : mais ils s'additionnent,* pour préserver la création, la production cinématographiques de la majeure partie des éléments politiques et de l'essentiel de la portée politique directe qui sont dans les virtualités les plus élevées et les plus fécondes du cinéma français ; ils réalisent ainsi ce qu'Edgar Morin appelle, à juste titre, un « modèle bureaucratique-industriel ». Et ce qui est vérifié de la création et

---

des auteurs résument ainsi leur jugement : « Une classification sommaire fait apparaitre :

a — des films parfaitements inadaptés pour les jeunes spectateurs (on fabrique ainsi des spectateurs passifs et des citoyens désabusés) ;

b — des films où la stupidité domine, et qui par là-même, offrent du monde une image fausse, bêtifiante ;

c — implicitement ou explicitement, des films qui ont une tendance, un contenu, une option politique ».

LAJEUNESSE et ARNAULT, Image et Son, n° 188, p. 122.

161. « (L'Etat) devrait prendre très au sérieux son rôle didactique, quand bien même il encourrait parfois le reproche d'être primaire ou naïf. Il y a là une voie négligée. » J. Doniol-Valcroze, Informations sociales, n° 6, juin 1960, p. 72.

162. Raymond Aron : « La signification politique de la radio-télévision dans le monde présent ». Cahiers d'étude de radio-télévision, n° 15, (1956), p. 233.

de la production cinématographique, où les impératifs de rentabilité des financiers, l'autorité de la puissance publique et les mécanismes de subventions aboutissent à constituer un complexe de pré-censure et d'autocensure dont tous les éléments sont en relation dialectique, sera-t-il vérifié aussi au niveau de la consommation cinématographique ? En d'autres termes, censure de l'Etat et censures privées ou occultes sont-elles supplétives ou cumulatives ? Leur motif, leur but et leur objet vont, en tout état de cause, dans le même sens : faute que l'apolitisme fondé sur les considérations économiques ait pleinement réussi, interdire la communication politique par le film, réprimer, couper, modifier la création, telle va être la tâche à laquelle vont s'appliquer divers censeurs, aux critères divers, à la sévérité variable, mais dont la préoccupation commune et centrale est d'imposer à l'œuvre cinématographique un contenu de conformisme politique, philosophique et social.

2

CENSURE

« On me dit (qu')il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celles de la presse, et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs ».
Le Mariage de Figaro, Acte V, scène 3.

Il faut se garder des définitions extrêmes de la censure : extrêmement limité ou extrêmement étendu, le concept de censure perd une part de sa valeur opératoire pour l'étude politique. Le juriste peut sans inconvénient limiter la censure à l'examen des écrits avant qu'ils paraissent, des spectacles avant qu'ils soient donnés, fait par des agents du gouvernement, et éventuellement à des sens dérivés ou particuliers (corps des censeurs, charge de censeur, action de censurer, peine, résultat obtenu...). L'homme de lettres ou l'homme du monde ou le moraliste peuvent encore plus facilement étendre l'idée et le mot à tout examen de tout objet, à tout avis, à toute critique à l'effet de corriger. Mais pour l'application à l'objet politique, le cernement du concept doit être plus précis tout en faisant apparaître la riche ambiguïté des significations intermédiaires : *la censure sera certes d'abord cet examen préalable, d'autorité publique, à des fins de police, des écrits et spectacles ; mais sera aussi censure le mécanisme qui, d'autorité privée, présen-*

tera des analogies suffisamment fortes quant aux objectifs et aux conséquences ; surtout, l'attention ne se détournera pas des nuances valorisantes qui se peuvent discerner : valeurs d'improbation, de condamnation ou même menaces, pression menaçante...

Ainsi adapté à la complexité de son objet politique, le concept de censure sera à même éventuellement de faire ressortir le caractère essentiellement politique de la censure française des films cinématographiques. Il tranche dès l'abord une querelle de vocabulaire, relative à l'existence même d'une censure : il est exact qu'il n'y a en France qu'un « contrôle » des films cinématographiques, au regard des textes, encore que l'expression qui apparaît sur l'écran au moment du passage du générique et qui fait mention de l'autorisation accordée ait fait état, jusqu'en 1968, d'un « visa de censure » ; mais de la simple application du concept de censure, il ressort qu'un tel contrôle est bien une censure, un contrôle de censure, et qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter à l'obstacle de la terminologie[1].

SECTION I

TECHNIQUE DE LA CENSURE

L'histoire de la censure cinématographique en France commence avec une circulaire du Ministre de l'Intérieur adressée aux Préfets, en janvier 1909, et leur prescrivant de contraindre les maires, en vertu des pouvoirs que leur confère l'article 99 de la loi municipale de 1884, à interdire la projection d'une bande d'actualité reproduisant la quadruple exécution capitale qui venait d'être filmée à Béthune malgré les précautions prises par les forces de police. Cette circulaire assimilait le cinéma aux spectacles de curiosités, soumis à autorisation préalable par la loi des 16-24 août 1790, titre XI, article 4 et 11, et définis

1. Voir, au demeurant, la décision réglementaire du 14 juin 1946 du Directeur général du C.N.C. : « article 6 : Le distributeur doit livrer les films dans leur version intégrale, tels qu'ils ont été présentés à la censure. L'exploitant doit les projeter tels qu'ils lui ont été livrés ».

à nouveau par le décret du 6 janvier 1864, article 6, et par une circulaire d'application qui mentionnait les « panoramas » et « dioramas ». Ainsi, dès l'origine, classé « spectacle de curiosité », le cinéma est soumis à un double régime de police : la police générale (par exemple, article 97, loi du 5 avril 1884) et la police spéciale des « spectacles de curiosités ». A partir de là, vont se développer des contrôles superposés, prenant appui sur la police spéciale, ou sur la police générale, s'exerçant au niveau central ou aux niveaux local et départemental, et qui connaîtront des avatars successifs[2]. Il n'y a pas lieu de les décrire. Tout au plus, peut-on noter que le décret du 2 août 1914. sur l'état de siège, qui donne des pouvoirs de censure générale à l'autorité militaire, n'a rien changé en pratique à l'exercice de la censure cinématographique, qui est entre les mains des autorités civiles comme auparavant : c'est la preuve, selon nous, que le cinéma n'a pas encore atteint sa maturité en tant que moyen d'expression politique. L'entre-deux-guerres verra s'accomplir cette virtualité, avec les chefs-d'œuvre du cinéma soviétique, notamment : la censure s'en préoccupera, saisira, coupera, interdira. Et c'est tout naturellement que les 14 et 24 août 1939 sera instituée la censure militaire sur le cinéma. Sous l'occupation allemande et le régime de la « Révolution nationale », le régime de la censure sera rigoureux. Dès 1940, est institué le régime de l'autorisation de tournage. Un visa d'exploitation est nécessaire en zone sud, cependant que les autorités militaires allemandes mettent en place leur propre système de distribution de films allemands à Paris. En 1942, le régime de Vichy crée une Direction générale du cinéma, et obtient que les films de la zone sud soient exploitables en zone nord, sous réserve de la censure allemande[3]. C'est M. Paul Morand qui, sous le régime de Vichy, a la responsabilité directe de la censure des films. La représentation du Ministère de l'Intérieur au Bureau militaire de censure est déjà M. Romieu. Aux lendemains de la Libération, l'ordonnance du 3 juillet 1945 et le décret d'application du même jour mettaient en place un nouveau système, qui, retouché à plusieurs reprises, assez sensiblement modifié par le décret du 18 janvier 1961, a été le cadre qui a

2. Sur l'histoire de la censure cinématographique sous la IIIe République, voir : Lyon-Caen et Lavigne, op. cit., pp. 32-40.

3. Y. Laumet, La censure cinématographique (thèse Droit, Paris 1960 ; dactylographiée), p. 79.

informé la censure centrale depuis 1945. C'est avec un humour involontaire que, le 6 août 1945, « Cinéma français »[4] organe du Ministère de l'Information, pouvait titrer : « La censure militaire a vécu. La Commission de contrôle des films la remplace ». A dire vrai, l'institution de ce contrôle était essentiellement présentée comme un retour au régime d'avant-guerre, avec toutefois une amélioration essentielle : la suppression des censures locales qui, sous couvert de police, soumettaient à leur appréciation le contenu des films examinés par ailleurs au plan national : « Aucune censure locale, privée ou officielle, n'aura le droit d'intervenir. Ce qui met fin à des abus inacceptables, et à des ingérences intempestives dont le cinéma a déjà eu à souffrir »[5]. Il y avait là quelque illusion, sans doute, plus que volonté de tromper : au demeurant la situation juridique des maires et préfets, pas plus que l'influence éventuelle des groupes privés de pression, n'étaient en rien affectés par l'instauration du nouveau régime de la censure centrale exercée par une commission dépendant du Ministère de l'Information ; l'ordonnance du 3 juillet 1945 ne modifiait en rien les pouvoirs de police générale que le maire détient en vertu de l'article 97 de la loi de 1884. Les conseillers juridiques du Ministère de l'Information auraient donc pu s'attendre, au mois d'août 1945, à ce qu'à l'occasion, et c'est ce qui s'est passé[6], les autorités locales fassent usage de leurs pouvoirs en matière de représentation cinématographique. Mais l'attention se portait moins facilement en 1945 sur le droit que sur la politique, et la politique elle-même suffisait à expliquer l'effacement des censures exercées par les maires. C'est plus tard, c'est à partir des années 1950, que devaient se renforcer les pressions de censure sur le cinéma français, tant par l'aménagement orienté des mécanismes juridiques de la censure centrale, que par les campagnes d'opinion, et les interdictions multipliées par les autorités locales.

4. N° 4, p. 1.
5. Op. cit., p. 1.
6. « En fait, la situation est celle-ci : nous comptons désormais en France :
1 — Une censure centrale.
2 — 38.000 censures municipales.
3 — 90 censures préfectorales,
sans oublier la censure de la Centrale catholique, celle de l'action morale et, partant, toutes les censures épiscopales et paroissiales de notre Sainte-Mère l'Eglise. » Jeander, Image et Son, n° 140-141, p. 9.

Paragraphe 1 : MECANISMES CENTRAUX

A. — *Mise en place du dispositif*

Le dispositif qui est mis en place en 1945, par l'ordonnance du 3 juillet et le décret, portant règlement d'administration publique, du même jour, consiste essentiellement en un contrôle systématique de la représentation et de l'exportation des films, confié au Ministre de l'Information, qui est compétent pour accorder ou refuser l'autorisation nécessaire d'exploiter ou d'exporter. Toutefois ce système, d'une part est lacunaire (certaines catégories de films échappent au contrôle), d'autre part institue des procédures qui atténuent la rigueur d'un tel contrôle de censure.

Le contrôle systématique[7] de la représentation et de l'exportation n'a pas de finalité clairement explicitée au texte, et à plus forte raison le législateur n'en a produit le critère. Censeurs, professionnels et observateurs ne peuvent s'appuyer sur aucun texte analogue à celui, par exemple, du décret du 7 mai 1936[8] : « Pour la délivrance du visa, la commission prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux en jeu — et spécialement l'intérêt de la défense des bonnes mœurs et du respect des traditions nationales ». Tout au plus, trouve-t-on dans l'exposé des motifs de l'ordonnance du 3 juillet 1945 que ce contrôle a « principalement pour objet d'empêcher des publications contraires au respect des bonnes mœurs ou susceptibles de troubler l'ordre public ». Comment s'étonner dès lors qu'il ait été souvent hasardeux, parfois impossible, de dégager des « jurisprudences » de la pratique des censeurs ? Au demeurant, qu'une étude de la liberté d'expression situe la censure cinématographique parmi les mesures de police, sous le titre évocateur « Les survivances de la censure »[9] aide à prendre conscience du caractère extraordinaire, à la lettre anachronique au regard des principes généraux du droit public moderne, de cette absence de critère de censure légalement définis. Sans doute peut-on déduire de l'objet du contrôle institué en 1945 que ce dernier n'a pas qu'une finalité de protection de l'ordre public et des bonnes mœurs, puisque est soumise à contrôle non seule-

7. Article 1er, ordonnance 3 juillet 1945.
8. S. 1937. L-397.
9. R. Pinto, La liberté d'expression et d'information. Paris, Domat-Montchrestien, 1955, p. 208.

ment la représentation, mais encore l'exportation des films cinématographiques : sauf à considérer comme étendue d'une manière démesurée, voire totalitaire, dans les directions économiques, diplomatique, de prestige international, la notion d'ordre public, à n'en pas douter il y a là la consécration législative, implicite, d'une sélection nouvelle des films, en fonction cette fois d'impératifs économiques, diplomatiques, etc., c'est-à-dire en fonction d'une « politique du cinéma français » à mettre en œuvre sur le plan international. Cela est aussi politique que l' « ordre public », mais la notion d'ordre public est juridiquement élaborée, et se prête tant bien que mal à l'analyse : analogies, évolutions, corrélations se peuvent dégager, et la notion s'informe en des procédures et des habitudes ; mais ici, il s'agit bien d'autre chose : un mécanisme juridique mis au service d'une finalité à la fois vague, nouvelle, et politique, décourage l'analyse, au premier abord. On mesure la gravité de l'incertitude et de l'impossibilité de tracer des limites, de dresser des barrières, lorsqu'il s'agit du domaine de la liberté l'expression. Il ne faudrait pas toutefois conclure du péril à l'abus ; une note du 9 août 1946 du Sous-Secrétaire d'Etat à la Présidence du Conseil, chargé de l'Information, adressée au Président de la Commission de contrôle des films, aide à comprendre jusqu'où les gouvernants entendaient aller : s'agissant du visa des films étrangers à programmer en France, la Commission de Contrôle, qui aurait pu être tentée d'utiliser ses pouvoirs précisément dans une finalité de « politique du cinéma » largement entendue en endiguant le flot des films américains, se voyait préciser que son rôle ne pouvait être entendu ainsi, que les films français et étrangers devaient être examinés à cet égard sur un plan de stricte égalité, et que la Commission devait se prononcer sur le plan « de la morale, des bonnes mœurs et de la qualité »[10]. Ce n'est pas le lieu d'examiner les implications des « critères » proposés sur la note précitée, en eux-mêmes : les « bonnes mœurs » c'est une chose ; la « morale » et la « qualité », voilà bien autre chose, et plus difficile sans doute à définir, reconnaître et favoriser, pour les commissaires... Mais il nous intéresse par contre que le sous-secrétariat d'Etat, soucieux de prévenir un excès possible, passe sous silence l'ordre public, et a fortiori la « politique du cinéma », comme sources de détermination des avis de la Commission de contrôle des

10. Voir : Image et Son, n° 140-141, p. 7.

films. Serait-ce que ce qui est interdit à la Commission, organe consultatif, ne le serait point à l'autorité ministérielle, organe de décision en la matière ? Non point, car en 1945, si le Ministre peut être plus indulgent que la Commission, et accorder le visa lorsqu'elle a émis des réserves, il ne peut, en tout cas, s'agissant de films français, refuser le visa lorsqu'elle a estimé qu'il devait être accordé. Certes, il s'agit dans la note du 9 août 1946 de l'examen des films étrangers destinés à être projetés en France, et non des films français examinés en vue de l'attribution du visa à l'exportation, et il est vrai que, en ce qui concerne les films étrangers, le Ministre a une compétence discrétionnaire pour l'octroi ou le refus du visa ; mais on comprendrait mal s'il devait utiliser ses pouvoirs à des fins de politique cinématographique que le Ministre refuse sciemment, délibérément, l'éventuelle justification, l'éventuel appui, qu'aurait pu être tel avis de la Commission fondé sur de telles préoccupations. On doit conclure par conséquent qu'il s'agit bien là d'une limite que l'autorité publique n'entendait point dépasser. D'autre part, une confirmation peut être trouvée dans la pratique de la Commission et des Ministres responsables en ce qui concerne les visas à l'exportation : si l'on doit penser que l'octroi ou le refus de ces visas dépend largement de considérations politiques (diplomatiques, de prestige), on doit également constater que les mobiles économiques éventuels n'ont pas de traduction décelable au niveau des décisions administratives. La « politique cinématographique », qui n'est pas exclue par des textes sur le contrôle des films, qui semble même appelée par l'esprit de la loi, ne paraît pas avoir reçu, en tant que critère de censure, un développement important.

Ainsi les critères de censure que l'on voudrait tirer des textes apparaissent-ils vagues et néanmoins contradictoires, en tout cas incertains ; ainsi ne pourra-t-on juger de la pratique de la censure que par rapport à elle-même, sans qu'il soit permis de confronter textes et applications. Ainsi encore le mécanisme juridique mis en place en 1945 apparaît-il plus absolu et redoutable pour les libertés publiques au premier abord qu'après la prise en considération de sa prime interprétation.

C'est ce qui ressort aussi, non plus de la recherche des critères, mais de l'étude du champ sur lequel s'exerce le contrôle. Aux termes de l'article premier de l'ordonnance du 3 juillet 1945, le contrôle des films a une portée tout à fait générale ; pourtant, le même jour, le décret d'application, dans son article 11, exclut du contrôle de droit commun plusieurs catégories de

films : les films d'actualités, publicitaires et non commerciaux : pour les uns (presse filmée), il y a dispense du visa d'exploitation en France, pour les autres (films non commerciaux, films publicitaires), il est prévu l'institution ultérieure de réglementations par voie d'arrêtés. Ces lacunes ne seront point immédiatement comblées : des réglementations particulières seront édictées dans les années suivantes, mais en attendant, les films publicitaires, ou d'enseignement, ou destinés à être projetés exclusivement en dehors des circuits commerciaux (représentations privées ou séances de ciné-clubs) ne seront soumis à aucune censure centrale.

Enfin, il faut considérer que les procédures prévues par les textes de 1945[11] informent le plus souvent la décision de telle sorte qu'elles constituent en elles-mêmes une atténuation considérable en pratique de l'atteinte portée au principe de la liberté d'expression par la survivance d'un régime de censure préalable des informations et des opinions.

Tout d'abord, une Commission de contrôle cinématographique est instituée, à l'effet de fournir des avis motivés au ministre chargé de prendre la décision d'octroi ou de refus du visa. En soi, cette institution est une première garantie mais qui ne peut valoir que ce que valent l'indépendance des membres qui la composent et le scrupule du ministre qui la consulte.

Mais précisément la composition de la Commission de contrôle, telle qu'elle est prévue par le décret (R.A.P.) du 3 juillet 1945, tend à constituer une seconde garantie libérale, d'examen impartial et compétent, en réunissant, sous la présidence d'un haut fonctionnaire en activité ou en retraite, sept représentants de différents ministères (Affaires étrangères, Education nationale, Intérieur, etc...) et d'autre part sept représentants de la profession, désignés par propositions des différentes organisations syndicales de réalisateurs, producteurs, exploitants, critiques, etc... C'est ce que l'on a appelé la « parité » entre l'administration et la profession au sein de la Commission de contrôle, le Président, qui a voix prépondérante en cas de partage des voix, étant supposé au dessus des affrontements partisans et des solidarités de corps. Il n'y a aucun doute que cette « parité », et la conviction que ce mécanisme central excluait à l'avenir ce qu'on appelait les « censures municipales »

11. Pour la description de ces procédures, voir : Lyon-Caen, op. cit., nos 39 à 58, pp. 41-54 ; Raynal, op. cit., pp. 63-69 ; Laumet, op. cit.

sous la IIIe République, a satisfait très largement l'ensemble de la profession, mises à part quelques prises de position de principe en faveur de la liberté, c'est-à-dire d'un régime exclusivement répressif. Il faut dire que l'atmosphère des lendemains de la Libération rendait peu vraisemblables des initiatives des maires tendant à l' « ordre moral », et d'autre part le tripartisme qui dirigeait le pays portait les vœux de la quasi-totalité des milieux cinématographiques, peu enclins par conséquent, dès lors, à suspecter l'administration et à contester l'institution et l'esprit de la censure centrale. En tout cas, si regrets il y eut, ils furent tôt surmontés. La profession fut satisfaite en particulier de ne plus trouver qu'un seul représentant du Ministère de l'Intérieur (toujours M. Romieu), alors qu'il y en avait dix sous le régime du décret de 1919 et quatre encore en 1928 !

Enfin, une troisième garantie libérale consistait dans la portée juridique des avis de la Commission de contrôle. D'une manière générale, et sans entrer dans le détail, on peut dire que la Commission de contrôle a un rôle consultatif, que ses « avis provisoires » ne la lient pas pour l'avenir, et que ses « avis définitifs » ne lient point l'autorité administrative compétente pour prendre la décision, qu'il s'agisse d'un film qui n'a pas été produit en France, qu'il s'agisse de l'exportation d'un film français, qu'il s'agisse enfin d'un film que la Commission souhaiterait interdire totalement ou partiellement. Le Ministre a une compétence discrétionnaire pour interdire la projection d'un film étranger en France, pour interdire la projection à l'étranger d'un film français. Le Ministre a le droit de se montrer plus libéral que la Commission. Mais il est un cas, particulier mais très important, où la compétence du Ministre n'est plus discrétionnaire, mais liée par l'avis de la Commission de contrôle : c'est le cas prévu à l'article 8, 2°, du décret du 3 juillet 1945, qui portait : « A l'égard de tous films entièrement produits en territoire français, la décision de refuser le visa (ou d'en subordonner la délivrance à des modifications ou coupures, ou d'en interdire la représentation à des mineurs de seize ans) ne peut être prise, pour ce qui concerne le territoire métropolitain, qu sur proposition motivée de la Commission ». En d'autres termes, s'agissant d'un film produit en France et destiné à être exploité en France métropolitaine, le Ministre ne peut être plus rigoureux que la Commission, et la décision, si elle est d'interdiction totale ou partielle, doit nécessairement être conforme à la proposition contenue dans l'avis motivé de la Commission. Quelque international, universel, que puisse être l'art des images

mouvantes, c'est là le cas le plus important, au regard des implications politiques diverses qu'est susceptible d'avoir un régime de censure sur la production et l'expression cinématographiques du pays.

Tel est, dans ses très grandes lignes et ses caractéristiques essentielles, le système de censure mis en place en 1945. Atteinte au principe de la liberté d'expression, par son institution, il n'en est pas moins, par ses modalités, un compromis assez élaboré entre l'Etat et la profession, adornant de garanties libérales un régime d'exception. Mais l'équilibre était bien instable, qui tôt va être contesté ou modifié : toute l'histoire de la censure des films, en tant que l'étude des mécanismes, ne sera plus désormais que celle du perfectionnement des instruments juridiques tendant au resserrement du contrôle et à l'accroissement de la pression de censure sur le film.

B. — Resserrement du contrôle

Les mécanismes juridiques de contrôle de censure mis en place en 1945 vont être en effet modifiés ultérieurement, par différentes réformes, qui toutes tendront à renforcer l'efficacité du contrôle et son caractère général. Ce renforcement se marque par les modification apportées sur trois points particuliers : la composition de la Commission de contrôle, l'institution d'une « précensure », la portée des avis de la Commission de contrôle. Il se marque aussi par la réglementation de secteurs particuliers tels que le cinéma non commercial, la presse filmée ou les films cinématographiques projetés à la télévision.

En ce qui concerne la composition de la Commission de contrôle, son importance apparaît clairement, pour que la Commission puisse jouer le rôle qui est le sien et éviter que l'Etat ne se transforme en directeur de conscience plus ou moins brutal ou hypocrite. Le Président de la Commission est un haut fonctionnaire en activité ou en retraite, Conseiller d'Etat ou Conseiller d'Etat honoraire ; il est nommé par décret. La Présidence de la Commission a été successivement assurée par MM. Huysmans, Savin, Maurice Delepine, Freyche et Henri de Segogne. Notons que c'est le Président de la Commission de contrôle, M. Henri de Segogne, qui a été nommé par M. Roger Frey, alors Ministre de l'Information, Président de la Commission d'enquête et d'études sur la réforme de la réglementation du contrôle des films cinématographiques instituée le 10 décembre 1959, dont les travaux devaient préparer la réforme de

la censure en 1961. En ce qui concerne les membres de la Commission, hormis le Président, 1945 avait vu instaurer le principe de la « parité » entre la représentation de l'administration et les représentants des diverses catégories professionnelles : c'est sur ce point que les gouvernements vont d'abord essayer de revenir. Le décret du 8 mars 1949 accorde un siège de plus aux représentants du Gouvernement, qui sont désormais huit, le nombre des « professionnels » demeurant inchangé ; le décret est accueilli par de vives protestations, qui demeurent vaines. Mais la véritable bataille politique sur la « parité » aura lieu en 1950 et 1951. Un décret du 13 avril 1950 attribue au Gouvernement un neuvième représentant (au titre du Ministère de la Population), et pour respecter apparemment la parité, accorde d'autre part un siège... à un représentant des Associations familiales ![12] Les rapports cordiaux qui existaient entre ces Associations et le ministre Pierre-Henry Teitgen étaient suffisamment notoires pour que le décret soit considéré par les milieux cinématographiques comme une véritable provocation. Il s'ensuivit une réaction violente des professionnels, qui prit notamment la forme d'une lettre de démission collective adressée par les représentants de la profession le 3 mai 1950 ; refusée par le Ministre, cette démission collective n'en fut pas moins confirmée le 17 septembre par les signataires, et de toute façon demeura effective pendant un an et demi. Pendant un an, la censure fut purement administrative. Plusieurs interpellations, des campagnes de presse, devaient donner à cette affaire un retentissement important, et en tout cas une signification politique tout à fait claire. Au mois de juin 1951, le remplacement de M. Pierre-Henry Teitgen par M. Albert Gazier amène une certaine détente et la recherche d'un compromis. Le décret du 6 juin 1951 accorde un représentant à... « la pensée française », ce qui tend à rétablir un équilibre « paritaire » analogue à celui de 1945-49. Ce compromis devait finalement être accepté par la profession, et en 1952 la Commission reprit ses activités. Mais elle ne devait plus retrouver dans ses travaux la sérénité qui résultait de l'accord très général de ses membres au lendemain de la Libération ; d'une part, les relations entre l'administration et la profession avaient subi une atteinte profonde, d'autre part les conditions matérielles d'exercice des fonctions

12. Le remplacement de M. Huysmans par M. Savin avait été l'un des éléments, selon toute vraisemblance, de la préparation de la réforme et de l'épreuve de force

se transformaient : le nombre des films à visionner était en considérable augmentation, les professionnels, retenus bien souvent par ailleurs par leurs obligations, ne pouvaient plus y participer avec une régularité suffisante, et les représentants des ministères eurent de plus en plus souvent une grande latitude d'appréciation de ce fait. Enfin le remplacement de la IV^e^ par la V^e^ République fut suivi à peu de temps par une campagne d'opinion de grande ampleur contre les films « immoraux », qui se traduisit surtout bien entendu au niveau local, par des manifestations, des interdictions par les maires, mais qui se traduisit aussi au niveau national par tout un climat de suspicion, de menaces contre le cinéma, et l'exigence véhémente de tout un secteur des milieux politiques et de l'opinion d'obtenir une réforme de la censure centrale allant dans le sens de la plus grande sévérité. C'est cette campagne d'opinion que le Gouvernement entendait à la fois apaiser et satisfaire en instituant en décembre 1959 une Commission d'enquête et d'études sur la réforme de la réglementation du contrôle des films. Les travaux se poursuivirent pendant plusieurs mois, menés par différentes instances, accompagnés des rumeurs les plus diverses. Finalement, la réforme de la censure était l'œuvre d'un décret 61-62 du 18 janvier 1961 modifiant les articles 19 à 22 du Code de l'industrie cinématographique. La composition de la Commission de contrôle, notamment, était modifiée, la Commission était désormais composée d'un Président et d'un Président suppléant, choisis parmi de hauts fonctionnaires en activité ou en retraite et proposés par le Ministre de l'Information, de sept membres titulaires (et sept suppléants) proposés respectivement par les Ministres de l'Information, de la Justice, des Affaires étrangères, de l'Intérieur, des Armées, de l'Education nationale, de la Santé publique et la Population ; de sept membres titulaires (et sept suppléants) choisis par le Ministre de l'Information parmi les personnalités de la profession et de la critique cinématographique après consultation des organisations représentatives ; de cinq membres titulaires (et cinq suppléants) proposés d'un commun accord par les Ministres de la Justice, de l'Education nationale, de la Santé publique et de la Population, et choisis parmi des sociologues psychologues, éducateurs, magistrats, médecins et pédagogues ; enfin, de trois membres titulaires (et trois suppléants) désignés par le Ministre de l'Information après consultation de l'Union nationale des Associations familiales, du Haut-Comité de la Jeunesse et... de l'Association des Maires de France ! Au total : un Président et vingt-deux membres titulaires,

dont sept représentants des professions cinématographiques. La querelle de la « parité » n'était plus qu'un souvenir, amer symbole parfois encore dressé dans les protestations de la profession défaite.

Autre point caractéristique de la tendance constatée au renforcement des mécanismes de contrôle : l'institution d'un avis dit « de précensure ». A l'origine, en 1945, il avait été prévu que la Commission de contrôle des films puisse émettre des avis qui auraient été destinés à conseiller producteurs et réalisateurs, et les avertir des dangers d'interdiction qu'ils courraient en poursuivant tel ou tel projet ; l'article 2 du décret du 3 juillet 1945 prévoyait ainsi que la Commission puisse émettre des « avis provisoires » sur la production de certains éléments d'information concernant un projet de film. Une telle procédure était facultative, et il allait de soi qu'il serait laissé à l'entière appréciation des producteurs de décider s'ils devaient ou non saisir la Commission de contrôle d'un projet de films. Ces dispositions ont reçu une application tout à fait indirecte. En effet, par décret du 4 janvier 1949, une Commission dite « d'agrément » a été constituée auprès du C.N.C. afin d'examiner les scénarios et de donner un avis au Directeur général du C.N.C. en ce qui concerne l'octroi de l'aide à la production, à tel film en projet ; après quoi, le Directeur général décidait de l'agrément éventuel et de l'autorisation provisoire de tournage (D.R. du 20 mai 1946). Sous le régime de la loi du 6 août 1953, la Commission a fonctionné sensiblement de même : l'avis préalable de la Commission est nécessaire au Directeur général du C.N.C. pour prendre soit la décision d'agrément (valant autorisation de production), soit l'autorisation de production pour les films qui ne prétendraient pas au bénéfice de la loi de 1953. Rappelons que l'autorisation de production (ou la décision d'agrément) est indispensable pour pouvoir réaliser légalement un film de long métrage. Fonctionnant selon les règles fixées par la décision n° 36 du 27 août 1954 du Directeur général du C.N.C., la Commission qui a ainsi un droit de regard sur tout projet de film à entreprendre en France, a pour mission de s'assurer que les conditions de financement sont saines et respectent les quotas réglementaires et que la législation du travail sera appliquée. L'avis que peut donner la Commission est donc un avis de caractère technique : économique, financier, professionnel. Or, la pratique s'est développée vers la fin de la IV^e^ République que le Président de la Commission de contrôle des films, désormais membre de droit de la Commission

d'agrément, donne lui aussi un avis, dit de précensure, motivé, pris sur l'examen de synopsis communiqué à la Commission d'agrément et qui peut consister soit en un assentiment, soit une mise en garde, soit — exceptionnellement — un rejet, communiqué au producteur et au Directeur général du C.N.C. Le producteur n'était nullement tenu de suivre l'avis émis par le Président de la Commission de contrôle à ce stade préliminaire de la réalisation du film, et de même la Commission de contrôle n'était point liée par un assentiment donné par son Président à la « précensure ». Il est évident que cette pratique a des effets d'autocensure autrement dangereux que son effet de censure « indicative ». Des suggestions furent émises à diverses reprises sous la IV[e] République, tendant à rendre la décision de précensure obligatoire ; une proposition de loi fut même déposée en 1954 par M. André-François Mercier, mais ne reçut pas un accueil favorable en commission à l'Assemblée nationale[13]. La réforme de 1961, sur ce point encore devait témoigner de la méfiance accrue des pouvoirs publics à l'égard du cinéma, en rendant réglementaire et obligatoire l'examen préalable par le Président de la Commission de contrôle. Pour cet examen, il peut être exigé du producteur qu'il fournisse le découpage dialogué du film en projet, ou à défaut tous documents de nature à révéler thème, intrigue et caractère du film. Depuis cette réforme, il est apparu que la précensure était devenue un élément important de la vie du film et de la pratique de la Commission de contrôle : il n'est plus d'échappatoire pour un réalisateur ou un producteur qui souhaiterait prendre quelques risques à l'insu des commanditaires, mais encore l'affaire de « La Religieuse » a montré quel argument pouvait tirer le Ministre, pour justifier une décision d'interdiction totale contrairement au vœu de la Commission de contrôle, d'un avis de « mise en garde » formulé au stade de l'examen préalable du projet[14].

Le même exemple illustre aussi un troisième aspect sous lequel on peut apprécier le renforcement des mécanismes de censure : la portée des avis de la Commission de contrôle, et les pouvoirs du Ministre. En 1945, l'article 8, 2° du décret du 3 juillet liait dans une certaine mesure la compétence du Minis-

13. Lyon-Caen, op. cit., p. 73.

14. Il faut insister sur la commodité, pour une censure politique, de se situer au stade de la pré-réalisation, la discrétion étant alors infiniment plus facile à obtenir ; mais il faut remonter à la loi Polignac, sous le Second Empire, pour retrouver le mécanisme de « pré-censure »...

tre chargé de prendre la décision en ce qui concerne le visa d'exploitation en France d'un film produit en France : en ce cas, le Ministre ne pouvait se montrer plus rigoureux que la Commission. Il faut attendre là encore la réforme de 1961 pour que le Ministre de l'Information (ou le Secrétaire d'Etat) apparaisse établi au bénéfice entier de sa liberté de décision tant en ce qui concerne l'autorisation, que l'interdiction partielle (avec coupures, avec modifications, ou à telle catégorie de public) ou même l'interdiction totale, de la représentation en France de tout film français, nonobstant tout avis contraire de la Commission de contrôle pourtant réformée dans sa structure. Le Ministre a toujours la faculté, avant de statuer, de demander à la Commission, en faisant part des motifs et observations qu'il juge utiles, un nouvel examen ; la seule obligation qui pèse sur lui s'il envisage de prendre une décision de restriction de la représentation en France qui n'aurait pas été proposée par la Commission, consiste en ce qu'il est *obligé* de demander ce nouvel examen. On peut se demander ce qui, du souci de restaurer la pleine autorité hiérarchique du chef d'un département ministériel ou de la méfiance à l'égard des membres, pourtant nommés par le Ministre, de la Commission de contrôle l'a emporté. Il est vrai qu'on a parfois eu l'écho, malgré le secret qui pèse sur les travaux de la Commission, de divergences entre la conviction intime et l'attitude publique de certains fonctionnaires représentant les Ministères[15] ; mais cela n'est jamais allé aussi loin que cela mette le Ministre en difficulté.

On conçoit, après avoir examiné ces trois points significatifs, de la composition de la Commission de contrôle, de l'institution d'un examen obligatoire de précensure, et de la réduction de la Commission à un rôle strictement consultatif, que les milieux cinématographiques aient mal accueilli la réforme de 1961. A l'occasion du renouvellement des Commissions, l'Association des auteurs de films, le Syndicat des techniciens du film et l'Association nationale de la critique cinématographique refusent de participer aux commissions. Les producteurs n'acceptent d'y siéger qu'à titre d'observateurs. Ainsi était mis fin au paradoxe que constituait depuis 1945 la présence de journa-

15. Voir la déclaration, faite au Monde du 24 août 1955, p. 8, de M. Roustang, représentant à la Commission de contrôle de l'Union nationale des Associations familiales).

listes, hostiles en principe à tout contrôle de censure, à la Commission de contrôle[16].

On conçoit également qu'un juriste, analysant la censure cinématographique, et précisément en 1960 la réforme alors en projet, ait pu conclure de ce projet « exemplaire » : « Appliqué à la lettre, ce qui paraît être sa destinée, il ne marque pas un retour vers les rigueurs d'antan, puisque jamais, même à son origine, le cinéma n'a connu une telle situation de contrainte »[17]. Il faut ajouter, pour être juste, que la contrainte maximale ainsi atteinte n'a point été la résultante des seuls resserrements de la réforme de 1961, mais aussi de la réduction progressive, sous la IV^e^ République comme sous la V^e^, des « lacunes » qui pouvaient subsister dans la soumission des films à la censure.

En premier lieu, il convient de considérer à cet égard la situation des films destinés à être projetés hors des circuits commerciaux, en séances privées, à l'initiative d'individus ou de ciné-clubs. Le décret de 1945, article 11, avait soustrait cette catégorie de films aux contrôles qui étaient organisés d'autre part, et avait prévu l'édiction d'une réglementation particulière par voie d'arrêté. Pendant trois ans et demi, cette catégorie de films ne fut soumise à aucune sorte de censure préalable. Un arrêté du 6 décembre 1948, Robert Lacoste étant Ministre de l'Industrie et du Commerce et M. François Mitterand, Ministre de l'Information, soumet ces films à une procédure tout à fait semblable à la procédure pratiquée pour les autres catégories de films : avis de la Commission de contrôle, nécessité du visa et de l'immatriculation du film auprès du C.N.C. Bien plus, loin d'atténuer pour ces films les rigueurs du contrôle « de droit commun », l'arrêté prévoyait que le Ministre ne pouvait en aucun cas être lié par l'avis de la Commission de contrôle, l'article 8, 2°, du décret du 3 juillet 1945 étant déclaré ne pas concerner les catégories de films visées à l'article 11. Cet arrêté était inapplicable à la lettre[18] ; c'est pourquoi il ne reçut que des applications spécifiques : en fait, cet arrêté avait été pris et fut essentiellement appliqué pour interdire la projection de courts métrages produits par le Parti communiste, et de longs métrages soviétiques projetés dans des réunions organisées par l'Association France-U.R.S.S. Les observateurs se sont

16. Voir René Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et la presse 1895-1960, A. Colin, Paris, 1961, pp. 139-140.
17. Laumet, op. cit., p. 158.
18. Voir : Jeander, L'Ecran français, n° 184, 4 janvier 1949.

moins intéressés à ces donnés de fait, politiques, qui expliquent pourtant et l'arrêté, et sa rigueur spéciale, et sa non-application générale, qu'aux données juridiques de l'affaire : ainsi, ils s'étonnent[19] de ce qu'un tel régime administratif soit institué par arrêté : « une censure établie par arrêté paraît peu conforme aux principes généraux du droit »[20]. Sans doute ont-ils raison, mais plus généralement on peut remarquer que l'habitude a été prise en France de faire instituer et modifier le régime de censure des films par l'autorité exécutive : il en est ainsi bien entendu sous la III[e] République, où cela s'explique suffisamment par les origines foraines de ce spectacle ; mais en 1945, c'est une ordonnance qui régit la matière, et un décret non moins important, et en 1961, sous l'empire cette fois de la constitution du 4 octobre 1958, on juge convenable d'écarter l'application à la matière de l'article 34 de la Constitution (« La loi fixe les règles concernant : les garanties fondamentales accordées aux citoyens pour l'exercice des libertés publiques »), en considérant implicitement soit qu'il n'y a pas lieu en matière cinématographique à exercer de libertés publiques, soit que l'aménagement d'un régime de censure ne concerne point des « garanties fondamentales » : la réforme de la censure est l'œuvre d'un décret.

Aussi ne s'étonnera-t-on plus que le régime de la presse filmée, en principe soustraite à l'obligation du visa de 1919 à 1939 et depuis 1945, soit en fait un régime de censure déguisée mis en place insidieusement, et par arrêté ministériel, et par des pratiques officieuses. C'est ainsi qu'un arrêté du 26 mai 1947 limite la dispense du visa d'exploitation en France aux bandes d'actualités produites par des firmes éditant régulièrement des journaux filmés. Ces firmes sont très peu nombreuses ; elles sont astreintes à déclaration préalable. Mais les autorités publiques peuvent à tout moment exiger que leur soit communiqué tel journal filmé, et soumettre cette production au contrôle de censure ordinaire. Les autorités publiques peuvent aussi, naturellement, utiliser de préférence, si elles le jugent bon, leurs pouvoirs de police, et faire saisir les films dans les salles. En fait, la pratique qui s'est instituée et qui n'a guère soulevé d'objections de la part des dirigeants des compagnies intéressées, consiste à faire visionner officieusement les bandes

19. Lyon-Caen, op. cit., p. 43 ; Laumet, op. cit., p. 139.
20. Lyon-Caen, op. cit., p. 43.

d'actualités, chaque semaine (le mardi), au Ministère de l'Information, par des fonctionnaires de cette administration : à l'amiable, coupures et autres modifications sont éventuellement décidées sur les suggestions faites par le Ministère. Tel sujet sera écarté, tel autre développé, tel autre traité dans un esprit tout différent, ou accompagné d'un commentaire amendé. Au surplus, le Gouvernement est ainsi prévenu du contenu des journaux filmés, et le Ministère de l'Information est à même éventuellement d'alerter en temps utile celui de l'Intérieur pour faire procéder aux saisies par Officiers de police judiciaire qui pourraient être jugées utiles. Enfin, le mécanisme de contrôle de la presse filmée a été complété récemment par un arrêté du Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles[21] relatif à l'aide qui peut être accordée à cette catégorie de productions cinématographiques : pour pouvoir prétendre à cette aide (qui est fonction du métrage, des recettes et de la qualité), les firmes éditrices de journaux filmés doivent désormais adresser *chaque semaine* leurs productions au C.N.C.

Notons encore, dans un domaine voisin, celui des films cinématographiques qui sont projetés sur les écrans de télévision, que là s'applique une double censure : celle des films cinématographiques, et celle que l'O.R.T.F. juge convenable d'exercer sur les productions qu'elle entend projeter ; et relevons que, dans chaque sens, l'agrément consenti par l'une ne put suppléer à l'agrément de l'autre. Si cela est tout à fait naturel dans le sens cinéma-télévision, par contre dans le sens télévision-cinéma, si l'on veut bien considérer le cas d'une œuvre qui a été produite pour la télévision et projetée par l'O.R.T.F. devant plusieurs millions de spectateurs, il apparaît quelque ridicule à ce que cette œuvre, pour passer devant quelques milliers de spectateurs, par exemple d'un circuit d'art et d'essai, doive satisfaire aux exigences de la censure cinématographique, et éventuellement se voit refuser le visa d'exploitation...

Mais ce ne sont pas là tous les moyens dont disposent les gouvernants pour contraindre le cinéma dans la voie qu'ils jugent convenable. Il est d'autres moyens.

21. Journal officiel du 8 mai 1966.

C. — *Instruments juridiques des périodes de crise et pressions officieuses*

La crise politique de mai 1958 vit le rétablissement en France d'un système de censure préalable généralisé, hors toutes procédures, sur toutes les informations et tous documents, écrits, images[22], au profit du Ministre de l'Information. Ce régime d'exception fut levé aussitôt que la crise eût reçu une solution ; mais il serait excessif de prétendre que, soit avant, soit après la période de tension politique dramatique et le régime de censure officiel de mai 1958, la liberté d'expression ait été scrupuleusement préservée : sous le Gouvernement de M. Guy Mollet[23] comme sous les Gouvernements du Général de Gaulle puis de M. Michel Debré, M. Soustelle étant Ministre de l'Information, tout un climat peu libéral était entretenu par la multiplication des saisies de livres et de journaux, des interdictions de films, des poursuites contre les auteurs : « C'est bien entendu toujours la radio, la télévision, le cinéma, soumis à une censure plus ou moins officielle, qui sont pris le plus vigoureusement en « surveillance »[24].

Et sans doute n'y a-t-il pas toujours officiellement « censure » ; et pourtant efficaces apparaissent certaines influences que telle autorité administrative, ou tel membre du Gouvernement, ne craint pas d'exercer et qui pourraient malaisément s'informer en des formes juridiques et publiques. Mais comment étudier ces pressions et leurs résultats ? Il arrive qu'une affaire sorte du secret. Ainsi en 1955, M. René Mayer, Ministre de la Justice, n'a-t-il point fait mystère de sa volonté arrêtée d'empêcher que le cinéaste Cayatte ne soit à même de tourner « L'Affaire Seznec » ; M. Cayatte parvint tout de même à obtenir l'autorisation provisoire de tournage, mais il ne cessa de se heurter à des difficultés considérables[25], et son projet de film avorta. Ainsi encore, mais là déjà les choses sont plus obscures, de l'aventure de deux cinéastes, constituant en 1949 une mission cinématographique de la Ligue de l'Enseignement, mission dont le but était de réunir des éléments visuels à l'usage des Lycées sur la vie réelle des paysans d'A.O.F. ; munis de l'autorisation du C.N.C., et d'une sévère mise en garde du Chef

22. Arrêté du 19 mai 1958, et décret du 25 mai 1958.
23. L. Gabriel-Robinet, La Censure, Hachette 1965, p. 170.
24. L. Gabriel-Robinet, op. cit., p. 179.
25. Voir : Le Monde du 23 août 1955, p. 8.

de la Sûreté de Bamako, les cinéastes vécurent six mois dans les villages, notamment pendant les émeutes de Côte-d'Ivoire et leur répression ; localement pourchassés par la police, pendant les événements, les cinéastes de la Ligue de l'Enseignement connurent un voyage de retour parsemé de nombreux accidents ; et finalement, les films parvenus à Paris par une autre voie, y furent saisis en vertu d'un décret de 1934[26].

Mais sans aller jusque-là, les autorités ont de puissants moyens, ne serait-ce que passivement, pour s'opposer à l'entreprise d'un cinéaste qui n'a pas leur approbation : sous la IIIe République, à la suite de campagnes de presse, en refusant l'usage du parc et du château de Versailles, les autorités firent avorter « La Fille de Madame Larsac » et « L'Affaire du Collier de la Reine » ; de même, « L'Affaire Dreyfus » fut-elle tournée, en 1957, en Belgique, avec le concours de troupes belges, l'armée française ayant refusé le sien[27] ; enfin, encore plus simplement, bien des projets demandent à ce que des extérieurs soient tournés sur la voie publique... et supposent l'autorisation du Commissariat de Police.

A ce niveau concret où se peuvent saisir les difficultés qui attendraient un cinéaste qui, par hypothèse, ne serait pas favorablement considéré par les autorités, on passe insensiblement de ce qui est certainement censure centrale à ce qui est local et peut-être encore une censure...

Paragraphe 2 : LE CONTROLE LOCAL

Muni de son visa « valant autorisation de représenter », le film n'est pas à l'abri de toutes menaces d'interdiction, de coupures ou de poursuites. Comme les autres aspects de l'activité de l'homme, il relève de mécanismes juridiques divers, civils, commerciaux, pénaux... de nature, d'extension et de compréhension variables. Il relève aussi, évidemment, de la police générale que le droit administratif organise au bénéfice de diverses autorités. C'est ainsi que les maires et préfets sont fondés à intervenir en vertu des pouvoirs qui sont reconnus aux

---

26. Schlossberg, op. cit., p. 48.

27. P. Catrice, « Problèmes juifs à travers le cinéma ». Revue de Psychologie des peuples, 16 (4), 4e trimestre 1961, p. 396. De même, lorsqu'ils voulurent porter « Germinal » à l'écran, les réalisateurs se virent-ils refuser l'entrée de toutes les houillères de France...

premiers par l'article 97, aux seconds par l'article 99, de la loi municipale du 5 avril 1884. Ces diverses autorités n'ont pas manqué d'user de leur pouvoir en notre domaine[28]. L'analyse qui peut être faite de ces interventions fait ressortir en premier lieu des pratiques parfois audacieuses au regard des compétences aménagées par les textes, en second lieu un contentieux abondant et complexe, qui traduit les hésitations du juge pendant longtemps à adopter une doctrine univoque en ce qui concerne les pouvoirs que les autorités locales tirent des textes.

A l'origine, avant 1914, les maires disposaient en matière de contrôle cinématographique de pouvoirs très étendus ressortant soit de la police spéciale des spectacles de curiosités, soit de la police générale. L'institution d'une censure centrale n'a pas entièrement transféré la police, même spéciale, sur le plan national ; la Cour de cassation maintient notamment que le visa ministériel « valant » autorisation de représenter « est une condition nécessaire mais non suffisante pour que les films puissent être projetés en public[29], et considère que « les droits que confèrent aux maires et préfets les articles 97 et 99 de la loi de 1884 » sont « assez larges pour permettre d'interdire tous les films présentant certains caractères ». Le Conseil d'Etat, pour sa part, est revenu partiellement sur cette doctrine qu'il partage avec la Cour de cassation[30] : dans un avis du 9 mai 1950[31], la section de l'Intérieur, saisie par le Ministre de l'Intérieur, après avoir confirmé l'intégrité des droits de police que les maires et préfets tiennent, sous le contrôle du juge, des articles 97 et 99 de la loi de 1884, et qui leur donnent pouvoir d'exiger, avant tout spectacle cinématographique, communication du titre des films à projeter, et pouvoir d'interdire la représentation des films « dont la projection, en raison de la nature des scènes reproduites, pourrait être préjudiciable au bon ordre et à la tranquillité publique dans la commune », considère que « par contre le maire excèderait ses pouvoirs en interdisant par voie de règlement général telle catégorie de films répondant à une définition donnée » ni ne pourrait prescrire coupures, modifications, ou limitation à certaines catégories de public,

---

28. Sur l'histoire de la « police locale » et de son contentieux : voir : Lyon-Caen, op. cit., pp. 54-67.

29. Cass. Crim. 21 janvier 1922, D. 1922.1.19 ; aussi : Cass. 28 octobre 1922, D. 1924.1.151 et Cass. 12 mai 1933, D. 1933.1.175.

30. C. E. 25 janvier 1924, D. 1924, III, 33 ;
C.E. 8 décembre 1933, S. 1934, 3, 99.

31. Bulletin C.N.C. n° 30, décembre 1954.

de films déjà autorisés. Si la doctrine du Conseil d'Etat a évolué, d'après les termes de cet avis, dans un sens libéral, en proscrivant les arrêtés réglementaires d'interdiction de catégories de films et les modifications de toutes sortes apportées à l'œuvre sur le plan local par les exploitants sur injection des autorités de police, il convient de relever que la faculté d'exiger communication préalable du titre des films qui seront ultérieurement projetés est d'une part une survivance des pouvoirs de police *spéciale* qu'exerçaient autrefois les maires lorsque leur *autorisation* préalable était requise pour donner un spectacle, et d'autre part fait que le contrôle local de police est à la limite un contrôle de censure, au sens littéral[32]. Statuant au contentieux, le Conseil d'Etat élabore une jurisprudence qui n'est pas moins ambiguë.

Il s'agit de la controverse, essentielle en la matière, qui porte sur la définition de la notion d'ordre public, de la moralité ou de l'immoralité des films, des rapports de la morale et de l'ordre public, et des rapports entre ces notions et les pouvoirs de police.

Pour certains, l'ordre public, qui est le seul but de la police administrative (générale), se définit par son caractère principalement matériel, son caractère public, son caractère limité[33], ce qui a pour corrollaire que le trouble à cet ordre doit être matériel, certain et immédiat[34]. Dans le même sens, on a pu estimer que des considérations fondées sur la moralité publique n'étaient un motif valable d'intervention de la police administrative que dans la mesure où le caractère d'immoralité d'un film apparaissait comme un élément de trouble à l'ordre public sous des aspects matériels[35]. De fait, la jurisprudence administrative, dans le cas général, n'admet point que la morale en tant que telle soit un but légitime de la police administrative, et dans le cas particulier du cinéma, les juridictions n'abandonnent point l'appréciation des circonstances (les troubles à l'ordre public) qui sont susceptibles d'entraîner une mesure d'interdiction ; elles restent en cela fidèles aux principes (d'ailleurs déjà en eux-mêmes restrictifs d'une liberté publique) qui ont pu être

32. Et par conséquent, éventuellement, un détournement de pouvoir.
33. J. Rivéro, Droit Administratif, 2e édition, Dalloz, 1962, pp. 360-361.
34. J. Gervais, « Cinéma : censure nationale et police municipale », Revue administrative, n° 79, janvier-février 1961.
35. Voir : P. Weil, note D. 1956, p. 14.

dégagés des arrêts Benjamin[36] et Naud[37] : il faut que l'action administrative cherche d'abord à assurer le maintien de l'ordre par d'autres moyens que l'interdiction d'une réunion ou d'un spectacle, il faut que la menace de troubles soit exceptionnelle et dépasse les moyens de prévention et de répression des autorités locales pour que, appréciant ces circonstances de fait, le juge constate la légalité d'un arrêté d'interdiction[38].

D'autres auteurs, au contraire[39], estiment que la notion d'ordre public « est extrêmement vague et large » et qu'il « ne s'agit pas seulement du maintien purement matériel de l'ordre dans la rue, mais aussi du maintien d'un certain ordre moral ». Et comme justification, non pas exclusive, mais tout de même principale, il est allégué la jurisprudence du Conseil d'Etat en matière de cinéma. De fait, là encore, la Haute Assemblée donne satisfaction aux partisans de cette thèse, par de nombreux arrêts, depuis celui, célèbre, du 18 décembre 1959, Société des Films Lutétia[40] : dans l'arrêt « Société des Films Lutétia », rendu sur les conclusions contraires de M. Mayras, le Conseil d'Etat estime que la moralité en tant que telle fait partie de l'ordre public, et qu'une autorité de police peut à bon droit se fonder sur le caractère d'immoralité d'un film pour en interdire la projection dans la commune dont elle a la charge.

Il ne peut être question de porter appréciation de cette jurisprudence quant au fond ; toutefois, deux questions particulières doivent être considérées : l'une juridique, et l'autre politique.

Au point de vue juridique, la question qui se pose est de savoir si et comment la jurisprudence « Société des Films Lutétia » est compatible avec la jurisprudence qui continue à exiger des menaces à l'ordre public qu'elles soient de troubles certains, matériels et d'une gravité telle que l'autorité administrative ne puisse y faire face autrement que par une mesure d'interdiction ? La réponse ne paraît pas faire de doute : il n'y a pas contradiction, le juge ne se plaçant pas sur le même plan lorsqu'il vérifie la réalité et la gravité de troubles matériels allé-

36. Rec. Lebon, 1933, p. 541.
37. Rec. Lebon, 1953, p. 32.
38. En ce sens : T.A. Marseille, 15 juin 1955, D. 1956, p. 16.
39. Par exemple, Marcel Waline, Droit administratif, 9e édition, Sirey, Paris, 1963, p. 642.
40. Note Weil, D. 1960.1.171 ; voir aussi : note Weil, T.A. Nice 11 juillet 1955, 1956, p. 16 ; C.E. 14 octobre 1960, Société Les Films Marceau, et : 23 décembre 1960, Union Générale Cinématographique, R.D.P., 1961, p. 140, note Waline.

gués et lorsqu'il reconnaît d'autre part à l'autorité municipale ou préfectorale un pouvoir d'appréciation de l'élément de moralité qui est l'une des composantes de la notion d'ordre public. Il va de soi pourtant que la reconnaissance d'un tel pouvoir d'appréciation d'ordre moral, pouvoir de censure morale, quasiment discrétionnaire par sa nature, enlève une grande part de sa portée pratique, du point de vue des garanties libérales, à la recherche attentive par le juge de la réalité des circonstances de fait alléguées à l'appui d'une mesure d'interdiction ; dans ces conditions, il est à craindre que les maires « (ne fassent plus) allusion à des troubles à l'ordre public » et se placent « uniquement sur le plan de la censure morale pour faire régner l'ordre moral » dans les salles de cinéma[41]. Ces considérations conduisent à poser la seconde question.

Au point de vue politique, la question est en effet celle de la portée pratique que peuvent avoir ces solutions en ce qui concerne l'expression cinématographique des auteurs et l'accès du public à cette expression. Si le Conseil d'Etat se montre particulièrement attentif aux circonstances de fait qui peuvent motiver une décision (arrêt Benjamin), s'il se déclare particulièrement soucieux de voir l'autorité de police *concilier* son action avec le respect de la liberté de réunion (arrêt Naud) ou avec le respect de la liberté du commerce et de l'industrie (précisément en matière cinématographique : arrêt de Pischhof[42], et si d'autre part, et spécialement à l'occasion de litiges qui naissent de l'interdiction de films ici ou là, il tend *en ce domaine* à ériger « l'ordre moral en but de police »[43], c'est non pas qu'il y a contradiction ou au moins hésitation dans la jurisprudence mais c'est que manifestement le Conseil d'Etat ne considère pas que le cinéma est un moyen d'expression de la pensée au même titre que la presse, le livre ou les cérémonies cultuelles, et qu'il doive bénéficier par suite de garanties libérales étendues sous le contrôle particulièrement vigilant du juge : en ce domaine du contrôle des films apparaît nette la distinction entre libertés reconnues par la Constitution ou les principes généraux du droit, consacrées par les textes et l'usage, et d'autre part la

41. André Demichel, « Les pouvoirs du maire en matière de police du cinéma », Etudes économiques et politiques, Paris, Sirey, 1960 (Annales Univ. Lyon, 3e série, Droit, Fasc. 20), p. 25.

42. C. E. 14 mai 1954, A. J. 1954, 11 bis, 9, note Long.

43. P. Weil, note D. 1956, p. 14, sous T.A. Nice, 11 juillet 1955.

dose de liberté, variable, non définie, qui s'attache en fonction de l'état de la réglementation et de l'évolution des mœurs aux autres activités des individus, notamment les spectacles publics[44]. Et cette distinction particulièrement nette en ce domaine, apparaît en ce domaine particulièrement choquante, car qui peut douter que le film soit aujourd'hui lui aussi un moyen d'expression politique. et un moyen privilégié dans la civilisation du XX[e] siècle ? Malheureusement, l'étude de ce qu'il faut appeler la *censure locale*, non plus dans ses mécanismes mais dans sa pratique, fait apparaître combien clairvoyant était le Préfet de police lorsque[45] il déclarait : « Si l'on appelait un Maire à autoriser ou à interdire certains films, on s'engagerait dans un chemin périlleux qui risquerait de conduire sur le terrain politique ». Et de même peut-on apprécier les appréhensions formulées par le Préfet Gervais, alors Directeur du Cabinet du Préfet de police : « La consécration de la morale comme but de police municipale risque de faire courir aux libertés les plus grands dangers. Aujourd'hui, il est question de films érotiques ou criminologistes. Mais demain, seront visés de la même façon les films considérés comme portant atteinte au gouvernement, au parti au pouvoir, à la religion, etc. »[46]

Tout au plus, peut-on ajouter, aux propos de ces hommes de l'art, deux observations en forme de questions : d'une part, la consécration de la morale comme but de la censure *centrale* ne risquerait-elle pas de faire courir aux libertés les mêmes dangers que la morale consacrée but de la police municipale ? D'autre part, le balancement, qui emporte opposition, de l' « aujourd'hui » et du « demain » est intellectuellement harmonieux et politiquement commode : serait-il de surcroît scientifiquement vérifié ?

44. C. E. 7 novembre 1924, D. 1924.III.58.
45. Discours au Conseil général de la Seine, Bulletin municipal Officiel, séances des 18 et 19 décembre 1959.
46. Revue administrative, n[s] 79, janvier-février 1961.

SECTION III

PRATIQUE DE LA CENSURE

Paragraphe préliminaire : DONNEES ET MOYENS

A l'occasion d'une affaire retentissante, le Secrétaire d'Etat à l'Information, responsable de la censure cinématographique, a été amené à faire état publiquement du nombre des films qui, en France, de la Libération à 1966, ont été totalement interdits[47] : 189 (pour 54 d'entre eux la mesure d'interdiction totale a été rapportée après un temps plus ou moins long) dont 137 films sous la IV[e] République et 52 films depuis juin 1958 (dont 32 depuis l'application de la nouvelle réglementation, en 1961), statistique que M. Yvon Bourges commentait en comparant le « libéralisme » de l'une et l'autre Républiques et en rappelant que si, à l'occasion de l'interdiction de « Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot », M. François Mitterand « semblait considérer que l'interdiction d'un film était une faute contre l'esprit », par contre « lorsqu'il était Secrétaire d'Etat à l'Information, de juillet 1948 à octobre 1949, il (avait) interdit totalement onze films »[48] et que, « quant aux ministres socialistes de l'information, ils détiennent le record des interdictions totales avec cinquante-cinq films en trois ans ». A supposer que l'adage « Nemo auditur »... ne doive pas être étendu à l'invocation des turpitudes d'autrui, voilà des chiffres qui, en eux-mêmes, paraissaient régler, sur ce plan quantitatif, la querelle des partisans de l'ancien et du nouveau régimes.

Mais il convient d'étudier les chiffres de plus près ; des enseignements complémentaires se dégagent de la comparaison de l'activité de la censure centrale à différentes époques[49].

Il apparaît des chiffres que si, par sa nature, l'interdiction totale est une catégorie essentielle pour l'étude de la censure d'un point de vue politique, il est une autre catégorie non moins importante du même point de vue : celle des films autorisés sous

47. Le Monde du 2 mai 1966.

48. Le Monde du 2 mai 1966.

49. Source : Le Monde, 19 août 1955, p. 8 ; H. Mercillon, « Les Censures cinématographiques », Le Monde, 7 avril 1960, p. 12 ; L. Gabriel-Robinet, op. cit., p. 193. Voir aussi : J. O. Déb. (Ass. Nat.) séance du 24 juin 1960, p. 1499, et J. O. Déb. Ass. Nat.), 9 nov. 1961 ; et C.N.C., Bulletin d'information.

On remarquera un renforcement quantitatif de l'activité de la censure centrale, progressivement, sous la V[e] République (pour les dernières années) :

réserves de coupures et modifications. De 1952 à 1959, si 40 films de long métrage furent totalement interdits, on dénombre aussi 105 autres films de long métrage qui n'ont pu être projetés que parce que réalisateurs et producteurs ont accepté que leur œuvre soit tronquée et modifiée[51]. D'autre part, on peut s'interroger sur la portée de cette catégorie d'effets de censure sur la production purement française : elle est considérable ; c'est ainsi qu'il a été calculé[52] que de 1950 à 1953, le nombre de films de long métrage purement français soumis à coupures a été, chaque année, de 3, 8, 6 et 11 ; or, en regard,

Restrictions de programmation. Films de longs métrages. (Récapitulation 1960-1969 des interdictions et restrictions de programmation)

Années	Interdiction			Autorisations avec coupures, allègements et avertissements
	totale	mineurs — 16 a — 18 a	mineurs — 13 a	
1958	3	48	—	13
1959	3	45	—	19
1960	10	49	—	31
1961	1	26	25	35
1962	1	20	17	36
1963	—	26	20	22
1964	1	36	15	24
1965	2	32	29	10
1966	8	50	40	19
1967	10	65	53	56
1968	12	77	76	65
1969	17	77	87	67

51. Boniface, op. cit., 92. La situation actuelle est analogue, comme il ressort de la ventilation des **restrictions de programmation pour 1968 et 1969 :**

		Interdiction totale		Interdiction — 18 a		Interdiction — 13 a		Autorisation avec coupures, allègements et avertissements		Interdiction exportation et T.O.M.	
		F	E	F	E	F	E	F	E	F	E
1968	LM	—	12	23	54	12	64	29	36	1	—
	CM	2	5	11	8	5	3	9	2	1	—
1969	LM	—	17	27	50	18	69	22	45	—	—
		2	3	16	4	3	—	13	2	3	—

LM : films de longs métrages ; CM : films de courts métrages ; F : films français ; E : films étrangers. Source : C.N.C.

52. Schlossberg, op. cit., p. 97.

on note que la production de films purement français s'élevait à 93 en 1950, et était seulement de 63 films de long métrage en 1953 ; on peut dire par conséquent qu'en ce qui concerne l'impact de cette catégorie de la censure que sont les coupures et modifications, le pourcentage de 3,2 est passé à 15,8 en 1953. Il n'y a pas lieu d'être surpris que les films purement français subissent plus fréquemment une censure par coupures que les films en coproduction : les films en coproduction sont plus souvent de grosses affaires où l'intérêt commercial est au premier plan et écarte systématiquement les « risques » de perte d'un public.

En ce qui concerne les films étrangers, que les films interdits soient très souvent en version originale (par exemple en 1953 et 1954 tous les films étrangers interdits ou soumis à des restrictions étaient en version originale), d'une part indique la sévérité de la censure, puisque ces films ne sont pas susceptibles d'atteindre le très grand public, et surtout seront difficilement à même de conditionner les masses populaires, d'autre part s'explique parce que les films doublés ont été soit produits, soit adaptés en fonction du marché de langue française, et par là même en fonction de la censure française. Une autre remarque peut être faite, à la même occasion : en ce qui concerne les films étrangers, il convient de pondérer les chiffres absolus par l'appréciation de la part des films soumis à des restrictions de censure par rapport à la production totale du pays considéré qui était proposée à l'exploitation en France. Ainsi, sous la IV^e^ République, en période il est vrai de « guerre froide », analysant les statistiques du C.N.C., un auteur[53] pouvait observer que lorsque les Français voyaient un seul film russe, ou étaient mis à même de le voir, 12 ou 13 films italiens, 13 ou 14 films anglais, 150 films américains et 150 films français étaient programmés (chiffres concernant la période du 1^er^ juillet 1947 au 1^er^ juillet 1949) : le « rapport Est-Ouest des films vus » était donc de 1 à 325 ; et pendant la même période, si l'on cherche à établir un rapport « Est-Ouest » analogue, mais cette fois portant sur les films en difficulté avec la censure, on s'aperçoit qu'à cet égard ont été égales la part de l'Est et la part de l'Ouest. Cet exemple laissera à penser que la censure s'apesantit plus sur la production de pays à régime social très différent de celui

53. J. Queval, Les Cahiers du Cinéma, n° 18, décembre 1952, p. 45.

de la France ; cela sera vérifié par l'analyse plus précise des films étrangers interdits ou soumis à coupures.

Il est certain que tous les films censurés, français ou étrangers, l'ont été pour des raisons diverses, les unes politiques, et les autres beaucoup moins ; lorsque M. Daquin, soucieux de stigmatiser la politique de censure des gouvernements français, met en relief que « Les Sentiers de la gloire », film politique, sur les mutineries de 1917, « est le seul film américain qui ait été interdit en France »[54], il a doublement tort : d'une part, parce qu'il n'est que de citer « L'intrus », film américain, dont le scénario est de Faulkner, qui s'élève contre le lynchage des noirs aux Etats-Unis, et à qui la censure a retiré le visa commercial en 1951 (d'ailleurs après huit mois d'exploitation en France !), pour avoir un autre exemple de film américain interdit ; d'autre part, parce qu'il est d'autres films américains qui ont été interdits, dont probablement la portée politique est mince : ainsi, en 1954, de « Violentée », ou de « Striporama », ainsi en 1967 et 1968, de « Une nuit nue », « Belles mais perverses » ou « Sexpers »... Mais ces exemples font bien comprendre que les statistiques, en la matière, ne sont que d'un apport limité ; c'est avec plus de profit qu'on relève, par exemple, qu'en 1957 le court métrage « Vietnam », le film italien « Continent en flammes », le film allemand « Les Embusqués », le film égyptien « El essita maraafouche ig ziban », qu'en 1958 les films russes « Nous nous sommes connus à Moscou » et « Le grand tournant », qu'en 1960 « Le petit soldat » ou le film égyptien « Serra Filwadi » ou encore le court métrage russe « Pars pour la guerre »... ont été interdits par la censure française pour des motifs politiques.

Les statistiques, non seulement ne peuvent discriminer entre les interventions de censure qui seraient politiques et celles qui ne le seraient pas, mais au surplus, elles ne peuvent évidemment comprendre que celles de ces interventions qui entrent parfaitement dans les formes légales du contrôle cinématographique : or, il est d'autres moyens de censure, soit qui ressortent d'habilitations légales ou réglementaires[55] généralement

---

54. Daquin, op. cit., p. 53.

55. Ainsi, de l'usage que pourrait être fait, dans une certaine conjoncture politique, de l'ordonnance 59-28 du 5 janvier 1959, réglementant l'accès des mineurs à certains établissements (art. 1er : « Sans préjudice de l'application des lois et règlements en vigueur, le préfet peut, par arrêté, interdire l'accès des mineurs de dix-huit ans à tout établissement offrant, quelles qu'en soient les conditions d'ac-

extérieures au domaine du cinéma et dont les applications ne donnent pas lieu à dénombrements, soit qui ne s'expriment pas en des procédures légalement définies, mais par des pratiques discrètes ou occultes.

Ainsi de ces pressions qui s'exercent, sans le plus souvent se révéler, au précontrôle des scénarios, à la Commission d'agrément, à la Commission du Crédit national : une « censure » politique est particulièrement à l'aise à ces stades préliminaires de la vie des films, où les problèmes de crédit moral et financiers sont essentiels. On aime évoquer, dans les milieux cinématographiques, ces films avortés sous la IVe République : « La Fleur de l'âge », de Carné et Prévert ; « Le Printemps de la Liberté » de Grémillon ; surtout, « L'affaire Seznec », de Cayatte ; et encore « Objection de conscience », devenu « Tu ne tueras point », d'Autant-Lara. La situation de ce dernier film est intéressante : à l'évidence pour des raisons politiques, « Tu ne tueras point » ne put être tourné en France ; mais alors, « film étranger », il ne peut rentrer en France, il ne peut être soumis à l'avis, alors contraignant pour le Ministre, de la Commission de contrôle examinant un film français ! Envers les productions étrangères, ou certaines d'entre elles, les autorités disposent de nombreux moyens juridiques, qui leur permettent de masquer ou de rendre plus sélective une mesure d'interdiction : c'est ainsi que la fermeture quasi-complète des années 50 aux films soviétiques fut le plus souvent déguisée du prétexte de la non-réciprocité, argument de politique commerciale partiellement fondé, mais dont l'application ne pouvait tromper (et qui présentait quelque analogie avec la pratique américaine à l'égard des mêmes films : c'est par une disposition du « Tariff Act » qu'est interdite l'importation des films « anti-américains ») ; c'est ainsi qu'encore aujourd'hui « Le Cuirassé Potemkine » est interdit dans certains ports par les Préfets maritimes ![56].

C'est le même souci de discrétion qui inspira à M. P.-H. Teitgen, ministre du Gouvernement Queuille, le caractère aussi général de son arrêté de décembre 1948 sur les films non-commerciaux[57], alors qu'il s'agissait essentiellement d'empêcher

---

cès, des distractions ou spectacles, lorsque ces distractions ou spectacles ou la fréquentation de cet établissement se révèlent de nature à exercer une influence nocive sur la santé ou la moralité de la jeunesse »), et prévoyant des sanctions, en cas de non respect de l'interdiction, pouvant aller jusqu'à la fermeture temporaire (moins de 6 mois) de l'établissement.

56. Voir : L. Goblot, op. cit., p. 198.

57. Voir : J. O. Débats (Assemblée Nationale), 14 juin 1950, pp. 4744 et suivantes.

l'usage par le Parti communiste de films de propagande ou de films soviétiques ; remis en usage après une non-application prolongée, cet arrêté devait permettre de donner la chasse aux projections subversives de quelques ciné-clubs de gauche ou d'extrême-gauche ; lors de la campagne pour l'élection du Président de la République, en 1965, le film « Sept ans de malheur », produit par le Comité Tixier-Vignancour et réalisé par M. François Brigneau, devait être victime de cette réglementation, avec de moindres conséquences il est vrai, puisque saisi le 12 novembre à Ardres (Pas-de-Calais) par la gendarmerie, aux protestations de M[e] Tixier-Vignancour, il obtenait le lendemain son visa de censure.

Autre exemple, qui permet lui aussi de se rendre compte des pratiques et de la latitude d'action de l'administration : celui du film anglais « The War Game » (« La Bombe »), le « jeu de la guerre » de l'époque nucléaire, dont le film dénonce les périls. Visionné par la sous-commission de censure le 7 novembre 1966, par la Commission de contrôle le 22 novembre, qui donne un avis favorable à l'autorisation d'exploiter, en suggérant seulement l'interdiction aux mineurs de treize ans, le film n'obtiendra son visa qu'au mois de mars 1967 : c'est qu'entre temps le Secrétariat d'Etat à l'Information, pris entre les désirs contraires d'interdire, à raison de la nature du film, et de ne pas interdire, à raison des suites de l'affaire de « La Religieuse », aurait pris l'avis spécial des Ministères de la Défense nationale, des Affaires étrangères et de l'Intérieur[58], avis d'ailleurs favorables ; puis le Service de la protection civile et le Cabinet du Premier Ministre auraient fait savoir qu'ils ne voyaient pas de raisons de s'opposer à la projection du film ; enfin, le Secrétaire d'Etat aurait demandé... à l'ambassade britannique un rapport sur les conditions de diffusion de ce film en Grande-Bretagne.

L'Administration a aussi une très grande latitude d'influence et de décision par la souplesse que permettent les mécanismes d'attribution du visa, au point que l'interdiction finit par apparaître comme un pis-aller ; il est possible de couper, il est possible de censurer les sous-titres d'un film étranger (ce fut le procédé utilisé en 1960 à l'encontre du film « Une leçon d'amour » et du « Poème de la mer » de Dovjenko), il est possible de refuser le doublage en langue française d'un film étranger (« Private Property » est en France infiniment moins sub-

58. L'Express, du 30 janvier 1967, pp. 26-27.

versif que « Propriété privée »), il est possible même de limiter l'intervention à exiger quelques retouches à quelqus photos, comme ce fut le cas, au Festival de Cannes d'avril 1956, pour « Nuit et Brouillard »[59].

Les motifs qui peuvent inspirer l'autorité de contrôle ne sont pas moins étendus et, parfois, subtils ou fluctuants ; ils ne se dégagent pas nécessairement avec évidence du contenu « objectif » du matériau filmique : dans la période précédente, au mois de novembre 1939, le Gouvernement Daladier avait interdit la projection d'éléments documentaires sur la préparation à la guerre poursuivie par les Nazis ; ces mêmes documents furent ensuite utilisés par la série de films de propagande des Alliés, « Pourquoi nous combattons »[60]. Le cas de « La Grande Illusion (1937) de Jean Renoir est plus caractéristique encore : ce film obtint en 1937 et 1938 un accueil très largement favorable et de hautes distinctions dans des réunions internationales ; simultanément, il fut interdit en Italie par la censure fasciste, et il eut l'honneur d'être désigné par un connaisseur en fait de propagande, Goebbels, comme étant « l'ennemi cinématographique n° 1 »[61] ; il n'en fut pas moins interdit en France pendant la « drôle de guerre » : ne montrait-il pas un officier prussien trop humain ? Bien entendu, sous l'Occupation, les autorités allemandes ratifièrent le jugement porté naguère sur le film par le Chef de la Propagandastaffel et par le Président Roosevelt (« Tous les démocrates du monde devraient voir ce film »[62]), et derechef l'interdirent. A la Libération... le film souleva un tollé dans certains milieux de presse, le journal « Franc-Tireur » se signala en refusant toute publicité pour le film, au terme d'échanges avec les lecteurs, après la publication d'un violent article de M. Altman : « On n'a pas le droit moral, aujourd'hui d'invoquer l'art pour montrer l'amitié franco-allemande. Le sang est trop proche »[63]. Le film était accusé de traîner des « poisons nazis ». L'Ecran français » prit le relai, toujours avec M. Georges Altman, de l'assaut mené contre « La Grande Illusion », film qui « n'est plus que prime à toutes les collaborations diffuses, à toutes les concessions, à tous les abandons », film qui « contient en germe tous les poisons qui infectèrent le monde »[64]. La car-

59. L. Goblot, op. cit., p. 211.
60. Schlossberg, op. cit., p. 24.
61. L'avant-scène du cinéma, n° 44, 1er janvier 1965, p. 5.
62. L'avant-scène du cinéma, op. cit., p. 43.
63. Franc-Tireur, 29 août 1946.
64. L'Ecran français, 4 septembre 1946.

rière commerciale de « La Grande Illusion » tourna court. Cet exemple fait saisir les ambiguïtés des motivations de censure.

Il arrive aussi que l'ambiguïté ne tienne plus à la nature des moyens utilisés ni au motif de l'intervention de l'autorité de censure, mais... au résultat de son intervention ! Il est permis à un journal de tirer « La censure ridiculisée »[65] lorsque « La Punition », de Jean Rouch, qui avait été projetée à la télévision devant un public de six millions de spectateurs se voit réclamer un visa de censure pour passer dans une salle parisienne de quatre cents places. Ou encore, on peut sourire du résultat d'un coup de ciseaux de la censure dans « La Belle Vie » de Robert Enrico : dans une fête foraine, le héros, Frédéric, extériorise ses sentiments politiques d'un geste qui n'échappe pas à deux « paras » ; la censure a exigé la suppression du passage à tabac de Frédéric par les deux parachutistes, et le spectateur ne peut que s'interroger par le visage tuméfié qu'il montre en sortant du Commissariat de police où il vient de porter plainte.

D'une manière plus générale, il semble que les censeurs se montrent plus attentifs à certaines images, certaines paroles ou certaines situations qu'à la signification politique d'une œuvre — et sans doute est-ce là une servitude et une limite de l'activité même de censure ? La même limite fait que la censure est plus attentive à l'influence et aux traumatismes qu'un film est susceptible d'entraîner au niveau de conscience qu'à l'influence et aux traumatismes qui peuvent se développer dans le subconscient. Ces caractères « techniques » de la censure marquent toute son activité, de même que l'aspect de juxtaposition de nombreuses décisions d'espèce, prises hors l'application d'une règle et l'intention de dégager une « jurisprudence ». Pourtant, malaisément mais certainement, par l'analyse de ces espèces on peut décanter, relier, regrouper et, sans espoir de systématique, faire se dégager, non point l'explication suffisante de chaque cas éventuel, mais l'idée générale de ce qui fait le fond de l'intervention de la censure.

Cette idée générale est la suivante : ce sont des considérations politiques (le terme étant entendu dans la plénitude de ses acceptions)[65bis] qui, tant sous la IV[e] que sous la V[e] République,

65. Arts, n° 914, du 1er mai 1963.

65bis. C'est aussi ce qui ressort, le cas échéant, d'une déclaration du... Directeur général du C.N.C. I « Le Centre National de la Cinématographie prête [à la Commission de Contrôle des films] ses locaux quand on les lui demande, son personnel en matière de secrétariat, mais n'a pas à intervenir. Je n'interviens

inspirent souvent les censeurs et déterminent une grande part de leurs décisions ; ce caractère politique, dans ses motivations, son objet, ses moyens, ses résultats, de la censure française, est particulièrement marqué à l'étude de la pratique sous deux aspects principaux : d'une part, celui de la sensibilité de la censure à la violation de certains « tabous » et par conséquent de ces « tabous » en eux-mêmes, objet des préoccupations essentiellement des organes centraux ; d'autre part celui de l' « action morale » (à l'effet de « moraliser » la production, la rendre plus conforme à certaines valeurs) inspirée de forces morales et de groupes de pression, objet principalement de censures locales, que l'Etat (dont on ne saurait dire qu'il se soit jamais désintéressé de la question), tend de plus en plus à relayer avec ses moyens propres, en intégrant ces valeurs aux « tabous » qu'il a soin de faire respecter par les réalisateurs de films.

Paragraphe 1 : TABOUS

L'acte sexuel, accompli par des êtres humains, directement, complètement et précisément reproduit par le film : tel est le seul tableau animé dont la censure française n'a, en matière de bonnes mœurs ou de moralité publique, jamais, à ce jour, permis la projection sur les écrans. Non que la censure ait toujours borné son droit de regard à ce seul sujet : bien au contraire, on citerait finalement de nombreuses coupures qui ont été imposées à de nombreux films parce que certains passages, certaines situations, certaines images de ces films paraissent à tort ou à raison constitutifs d'outrages aux bonnes mœurs ; mais en la matière on trouverait, à les chercher, de plus nombreux exemples dans les films qui sont autorisés et passent dans les salles qui, pour chaque cas de censure, et mêmes les plus osés, feraient apparaître qu'il ne s'agit, chaque fois, en aucune façon, de décision de principe. Il est difficile d'imaginer, sur le plan de la « crudité » des images, en quoi le cinéma français pourrait aller plus loin sans tomber dans la

---

jamais dans le contrôle des films, je ne fais pas partie de la Commission, j'y suis venu un jour pour voir comment les choses se passaient et j'y retournerai d'ailleurs de nouveau en tant qu'observateur, mais je n'ai pas d'avis à formuler lors de ses réunions. C'est une affaire de Gouvernement. Moi, je suis chargé de développer le cinéma français le plus possible, de le faire vendre à l'intérieur et à l'extérieur. Mon rôle s'arrête là, ce qui n'est pas rien ». M. André Astoux, Conférence de presse du 4 décembre 1969, in C.N.C., Bulletin d'information, n° 120, décembre 1969. « **C'est une affaire de Gouvernement** »...

situation évoquée initialement. On peut, par conséquent, dire que la susdite situation constitue le seul Tabou encore « absolu », de la censure française en matière d'images contraires aux bonnes mœurs[66].

Le paradoxe est que cette même censure connaisse de nombreux autres « tabous » dont la violation réelle ou supposée, délibérée ou accidentelle, systématique ou incidente, suscite presqu'immanquablement sa réaction. Ce sont des Tabous politiques et de philosophie sociale. Ils peuvent être regroupés au travers du regroupement des cas concrets, des « affaires » de censure : il y a d'une part les interventions de censure qui ont trait, plus ou moins directement, à l'ordre international : rapports de la France avec les autres nations, amies ou amies moins proches, prestige national à assurer par le contrôle des films français exportés et des films étrangers projetés en France ; il y a d'autre part les interventions qui ont pour but d'assurer la protection de l'ordre social, tant dans ses fondements que dans ses agents.

A. — *Diplomatie et prestige national*

La « raison d'Etat » d'intérêt diplomatique est officiellement alléguée par les autorités pour censurer, en maints cas : y sont soumis les films français aussi bien que les films étrangers. Toutefois, ce sont les films étrangers qui constituent généralement les illustrations les plus typiques et les plus connues de cette première catégorie d'interventions de la censure française. Il n'y a là rien que de très normal : d'une part, les réalisateurs et producteurs français connaissent ou devinent les rigueurs de la Commission de contrôle et du Secrétariat d'Etat à l'Information, lorsque le Ministère des Affaires étrangères émet quelque réserve sur un film : ils sont donc portés à éviter les problèmes internationaux ou tels problèmes nationaux de puissances étrangères amies de la France, ou du moins à les édul-

66. Sur l'érotisme au cinéma, voir : Positif, nos 61-63 (numéro spécial), pp. 1-256 ; Les Cahiers du Cinéma, n° 30 (numéro spécial), n° 97 (Claude Mauriac, « De l'érotisme cinématographique », pp. 19-23) ; Cinéma 57, n° 23, pp. 33-64 ; Cinéma 62, n° 62, pp. 65-71 ; Présence du Cinéma, nos 6-7 (numéro spécial), pp. 1-55 ; L'Ecran, n° 2-3, pp. 2-65 ; Midi-Minuit Fantastique, n° 2, pp. 1-43 ; Image et Son, n° 167-168, pp. 1-72 ; etc. Voir aussi les divers travaux ou albums, consacrés soit à la star, soit à la femme, soit à l'érotisme au cinéma, de MM. P. Duvillars, Lo Duca, Ado Kyrou, Edgar Morin, J. Siclier, P. Billard, J. Boullet, etc...

corer ; d'autre part, en ce qui concerne les films étrangers, de tout temps le Ministère a été entièrement libre de sa décision, juridiquement, et de tout temps non moins évidemment libre politiquement et psychologiquement ; en outre, l'atteinte qui, du point de vue du Gouvernement français, pourrait être portée aux bonnes relations de la France avec une puissance étrangère, le serait le plus souvent du fait de la projection en France d'une production d'une tierce nation, parfois ennemi déclaré de la puissance avec laquelle la France entend sauvegarder ses bonnes relations.

C'est ainsi que dans une réponse à une question écrite[67], le Ministre de l'Information a été amené à exposer que les interdictions de films, généralement étrangers, qui sont intervenues entre le 1er janvier 1955 et le 31 mars 1960, « ont été prononcées pour des motifs divers, soit que les productions considérées aient contenu l'exposé, émanant de producteurs de nationalité étrangère, de thèses et de propagandes anti-françaises, soit qu'elles aient été de nature à nuire gravement aux amitiés et relations internationales de la France... »

Qu'en est-il en fait ? Avant que d'examiner ce qui a trait aux atteintes portées au prestige national, ne faut-il pas savoir quoi entendre par ce caractère « de nature à nuire gravement »... ? Que sont ces « amitiés » ? Sur quel équilibre reposent, en matière de projections cinématographiques, et toutes choses égales d'ailleurs, les « relations internationales » de la France ? La pratique de la censure n'est certainement pas équivoque en la matière : les « amitiés » sont bien déterminées, quoiqu'elles puissent être assombries ici d'orages qui affectent la politique générale ; les « relations internationales de la France » seront déclarées à même d'être affectées dès lors que la susceptibilité d'une nation pour laquelle la France a de la considération pourrait être éveillée (les autorités françaises conservant en pratique, sur ce point, une latitude d'appréciation variable) ; enfin, la courtoisie diplomatique de la censure française, sinon suppose, à tout le moins prépare, une attitude analogue des puissances étrangères dans des situations réciproques.

Il convient d'écarter tout d'abord le cas des coproductions : il est évident qu'un film produit selon ce système subit directement le contrôle des deux ou trois censures nationales des producteurs respectifs, et que les exigences de ces censures ne

67. Réponse à la question nº 4243, de M. Bosson, Journal officiel du 9 avril 1960.

peuvent que se cumuler, pour éliminer du film les éléments contestés par l'une ou l'autre ; mais dans ce cas, il n'y a pas lieu à intervention diplomatique, non plus qu'à l'examen par la censure d'un pays coproducteur des éléments qui pourraient éventuellement heurter les consciences dans l'autre pays coproducteurs. Ainsi, par exemple, ce n'est pas la censure française, mais c'est la maison de production, qui a eu à satisfaire aux exigences italiennes concernant « La Reine Margot », coproduction franco-italienne : que l'on supprime la Saint-Barthélémy, que Henri IV n'abjure pas, mais renonce au trône[68] c'étaient là des exigences, d'ailleurs satisfaites, que le système de censure italien pouvait faire valoir directement.

On en vient par conséquent, en premier lieu, à essayer de déterminer quelles sont les « amitiés » que les Gouvernements de la IVe et de la Ve République ont cherché à préserver par la censure cinématographique. Les exemples dont on dispose prouvent qu'il s'agit essentiellement des alliés occidentaux de la France, principalement des Etats-Unis. Sans doute les autorités françaises ont-elles interdit les films égyptiens de caractère anti-britannique : la passion nationale, le lyrisme arabe et l'exubérance méridionale se conjugaient pour faire de ces œuvres des cibles inévitables de la censure d'un pays d'Occident. Mais ce sont surtout les meilleures relations avec la grande puissance nord-américaine que les autorités françaises ont eu longtemps à cœur d'entretenir par leur vigilance. Ainsi, « Morambong », film sur la guerre de Corée, tournée en 1958-59 par le réalisateur français Bonardot, sur un scénario et des dialogues d'Armand Gatti, mutilé d'abord par la censure nord-coréenne, fut-il ensuite interdit en France, plus vraisemblablement pour ne pas indisposer les Etats-Unis que la Corée du Sud comme il fut allégué... Ainsi « Peuple armé » de Joris Ivens fut-il interdit par le Ministre de l'Information, alors M. Terrenoire, « pour des raisons diplomatiques » comme il fut indiqué par son Cabinet[69], qui ne pouvaient que satisfaire le Département d'Etat Américain. Ainsi M. Terrenoire devait-il justifier lui-même[70] son interdiction de « Cuba Si », le célèbre court métrage de Chris Marker.

Et il est vrai que « Morambong » devait sortir à Paris au printemps de 1964, en version intégrale. Et il est vrai que « Cuba Si » naguère interdit totalement par M. Terrenoire devait être

68. Schlossberg, op. cit., p. 56.
69. Positif, nº 44, mars 1962, pp. 76-78.
70. Positif, nº 44, mars 1962, pp. 76-78.

autorisé en 1966 par M. Peyrefitte[71]. Et il est vrai que le film d'Inammura, « Des cochons et des bateaux de guerre », introduit en France, est un factum violemment anti-américain. Mais c'est qu'entre temps les politiques des Etats-Unis et de la France avaient divergé considérablement, et leurs relations avaient connu de notoires difficultés.

Est-il permis de penser que, sans disparaître, les considérations fondées sur l'amitié privilégiée tendent dans la dernière période à faire une place plus grande à celles qui prennent leur source dans les échanges diplomatiques normaux, fondés sur les principes du respect des autres nations, du bon examen des demandes adressées par les voies convenables, et de la réciprocité éventuelle ? Il semble qu'il en soit ainsi, si l'on prend soin de rapprocher, des éléments précédents, par exemple les mesures rigoureuses prises en 1965 par les autorités françaises à l'occasion de la Semaine du Cinéma cubain : blocage en douane de l'iconographie en provenance de Cuba ; interdiction de la présentation (pourtant limitée à un seul jour) des films cubains « Assemblée générale » et « Mort à l'envahisseur » (récit de l'invasion manquée dite de la Baie des Cochons) ; interdiction du long métrage soviéto-cubain « Soy Cuba », réalisé par Kalatozov. Ces mesures prennent tout leur caractère si l'on note qu'au même moment était autorisé le film américain « Commando à Cuba ». La conclusion paraît s'imposer que, l'ordre public français interne étant sauf, ce sont les interventions diplomatiques, réelles ou potentielles, qui sont désormais exclusivement appréciées par l'autorité de contrôle. Pour le cas général des pays avec lesquels la France tenait à préserver de bonnes relations sans qu'elles fussent pour autant privilégiées, il en était ainsi de longue date : ainsi fut-il demandé à Noël-Noël d'éliminer de « La vie chantée » les stéréotypes nationaux du sketch du Polonais ; ainsi dans le film américain « Le Démon des eaux troubles » (1954), l'U.R.S.S., accusée de complot atomique, devint-elle pour les spectateurs français l' « Union Fédérale des Républiques Océaniques » (sic). Sans doute peut-on rattacher à cet ordre de motivations, plus qu'à l'ordre public national, la saisie (rompant une tolérance établie) d'un film projeté sans visa dans une salle de projection privée des Champs-Elysées[72] : il s'agissait d'un documentaire français

71. Voir : Tribune socialiste, n° 286, 14 mai 1966.
72. « La censure fait saisir un film au cours d'une projection privée », Les Lettres françaises, n° 1076, 15 avril 1965.

sur la lutte de guerillas anti-colonialistes en Guinée portugaise. Ainsi encore de l'interdiction de projeter, lors de la quinzaine 1968 de la revue « Positif », « L'Heure des brasiers », de Fernando Solanas, qui se présente comme un essai sur la situation politique et sociale de l'Argentine. Il arrive aussi que des accords internationaux conditionnent l'attribution du visa de censure français ; ainsi, « Viridiana », de Bunuel, fut-il interdit en France (ou plutôt ne put obtenir son visa) pendant plusieurs mois, aux termes d'un accord commercial franco-espagnol[73] qui rendait nécessaire l'autorisation de Madrid pour l'exploitation en France des films espagnols.

L'affaire « Tu ne tueras point » à jeté quelques lumières sur les réciprocités attendues. M. Autant-Lara conçut son projet, tout d'abord, comme une suite pour « Le Diable au corps », il obtint au début 1950 une autorisation de tournage... et s'aperçut qu'il ne pouvait tourner son film : en premier lieu, le plan de financement s'écroula (« Je soupçonne le Service psychologique de l'Armée d'en être responsable » déclara un jour à ce propos M. Autant-Lara[74], et le réalisateur ne put par la suite trouver de producteur en France pour assumer le risque de l'entreprise, bien que lui-même y investit ses propres capitaux. Fort de l'accord et de l'appui moral de la Centrale catholique du cinéma au Vatican, exprimés par son directeur, Mgr. Galetto, un producteur italien se proposa. C'est alors que les premières difficultés prirent naissance au niveau international, où se situait désormais la tentative. Il fut interdit aux producteurs de tourner le film en Italie : peut-être le mouvement d'évasion de la conscription, quantitativement important en Italie, incita-t-il le Ministère de la Défense à faire prendre cette décision, et par conséquent cette dernière fut-elle inspirée de raisons d'ordre public interne italien ? Le film devait connaître de semblables difficultés en Yougoslavie, l'objection de conscience n'y étant pas reconnue, mais put tout de même y être tourné, dans des conditions précaires ; la finition du film (montage, etc...) s'effectua en France, sans saisie ni autre intervention des autorités françaises. Le film, terminé, fut proposé par le Vatican à la Commission de sélection du Festival de Venise. C'est là que des complications politiques allaient de nouveau apparaître. Selon le réalisateur

---

73. J. Chevallier, M. Egly ,et al. : Regards neufs sur le cinéma. Paris, Le Seuil, 1963, (Peuple et Culture, 8), p. 300.
74. Cinéma 61, nº 61, p. 25.

et une partie de la presse, M. Fanfani, alors Président du Conseil italien, serait personnellement intervenu auprès du jury, d'une manière pressante, pour que le film n'obtienne pas les hautes récompenses de la Mostra, et cela, écrit M. Autant-Lara, « à la demande du Quai d'Orsay et de M. Malraux »[75]. Réelles ou supposées, ces interventions et la présentation même du film à Venise n'en soulevèrent pas moins en Italie une tempête politique d'importance : un député M.S.I. (néo-fasciste) interpella d'abord le Gouvernement italien sur la sélection pour le Festival de ce film « qui constitue une injure à un pays ami : la France »[76], sur quoi l'un des producteurs se mit en rapport avec lui pour lui proposer d'organiser une séance privée ; le parlementaire accepta, une séance fut organisée le 5 octobre 1961, à l'intention des parlementaires de tous les groupes qui ne ménagèrent pas leurs félicitations à l'issue de la projection ; le lendemain, 6 octobre, trois appellations étaient déposées au Parlement, tendant à obtenir des explications du Gouvernement italien sur l'attitude de M. Fanfani et les exigences françaises ; le 7 octobre, deux autres interpellations, et le 9 octobre cinq autres, dont celle de M. Nenni, prenaient la défense du film[77]. Toute la presse italienne consacrait la plus large place à cette affaire, traitée tant sous l'angle des pressions diplomatiques sur les festivals cinématographiques que sous celui de la politique intérieure italienne, et entretenait de violentes polémiques de l'extrême droite à l'extrême gauche ; en regard, l'opinion était plus calme en France, ce qui, joint au manque d'enthousiasme de la critique quant à l'esthétique du film, devait renforcer l'amertume du réalisateur pour qui « la sottise, le manque de flair, de discernement de toute la presse dite de gauche n'est plus à démontrer »[78]. M. Autant-Lara devait dénoncer avec véhémence, en différentes occasions, des pressions du Quai d'Orsay auprès des chancelleries étrangères en vue d'empêcher la diffusion internationale du film[79].

---

75. Cinéma 61, nº 61, p. 152.
76. Positif, nº 44, mars 1962, p. 73.
77. Sur l'affaire « Tu ne tueras point », voir : Cinéma 61, nº 61, pp. 23 à 32 et 151-152 ; Positif, nº 44, mars 1962, pp. 73 à 76.
78. Cinéma 61, nº 61, p. 152 : Lettre au Directeur de « Cinéma 61 ».
79. « Je tiens de très bonne source que la France a menacé de rompre les accords commerciaux cinématographiques franco-italiens si le film sort en Italie. Ainsi, aux multiples censures déjà existantes, vient s'en ajouter une nouvelle : la censure politique et diplomatique » (Interview de M. Autant-Lara, in : Cinéma 61, nº 61, p. 26).

Si l'affaire du film « Tu ne tueras point » est intéressante en elle-même, par cette sorte de parcours d'obstacles qu'a été la longue gestation de l'œuvre, de la conception à la consommation ; si elle est intéressante par ces pressions diplomatiques et ces interventions autour desquelles la controverse tourne, en les révélant ou, plus souvent sans doute, les supposant, il reste que, parmi les nombreuses « affaires » que l'on peut relever à suivre la chronique des nombreux festivals et rencontres internationaux de cinéma[80], il en est deux dont l'analyse devrait permettre de saisir les méthodes et la portée de ces « influences » politiques, parfois diplomatiques, dont l'existence fait toujours doute dans le cas particulier mais est indubitable dans le cas général : il s'agit de l'affaire du film franco-suédois « La Guerre est finie » et de celle du film algéro-italien « La Bataille d'Alger ».

« La Guerre est finie » (1965) d'Alain Resnais est un film dont le sujet est de montrer quelques jours de la vie d'un homme, Diego (interprété par Yves Montant), militant communiste espagnol, dont l'action clandestine est toute la vie, à Barcelone ou Madrid comme au poste-frontière ou parmi ses camarades de Paris. Ce militant dur et fraternel, intelligent et décidé, est aussi un homme las, qui voit vieillir ses camarades les exilés nostalgiques et changer l'Espagne autrement qu'ils ne l'attendaient : lucide, il s'interroge sur son combat : l'irremplaçable chaleur des amitiés de la clandestinité, les théories stratégiques échafaudées sur les rêves de l'exil, la réalité espagnole si différente, l'échec renouvelé, la répression implacable, et sa vie qui passe, tels sont les thèmes qui tourmentent les sens et l'esprit de Diego, qui sont la source et l'objet de sa crise de conscience pendant cet entr'acte parisien à l'issue duquel une nouvelle mission aussi vaine, dérisoire, le renvoie vers l'Espagne, le traquenard, la mort... peut-être. Cette « histoire » trahit le film, qui n'est que présentation de quelques réalités et dont les dialogues se fondent à l'image : banlieues ouvrières, gens simples, ou sophistiqués ; réunion du « Bureau politique » ; amour et visages de femmes ; grande ville ; solitude ; joie ; chagrin ; tristesse...

---

80. Par exemple, les problèmes avec les autorités espagnoles des organisateurs français de « Confrontation 2 » (Cinéma 66, n° 107 pp. 122-124) ; ou encore la projection à la sauvette, devant les seuls journalistes, du film « Le ciel, la terre », même à cette rencontre d'un caractère particulier qu'est le « Festival des Peuples » de Florence...

Le film est choisi au printemps 1966 par la commission de sélection compétente du Ministère des Affaires culturelles pour représenter la France au Festival de Cannes ; son avis motivé est ratifié par le Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles : « La Guerre est finie », selon le vœu du Ministère, représentera officiellement la France dans la compétition. Mais, à l'extrême surprise de l'opinion, le Conseil d'administration du Festival de Cannes refuse de prendre en considération cette proposition officielle, et exclut le film de la sélection française.

La raison alléguée est de courtoisie envers l'Espagne, nation représentée au Festival de Cannes 1966, les personnages du film attirant sur eux la sympathie et, de ce fait, l'œuvre revêtant un caractère anti-franquiste. Sans doute le Conseil d'administration du Festival de Cannes, organisme privé, ne sort-il pas de ses prérogatives statutaires ni de son rôle en appréciant le caractère des films qui seront présentés. Sans doute aussi sa composition, qui fait une place à des cinéastes ou acteurs réputés mais qui se caractérise surtout par la présence de personnalités de la vie mondaine la plus brillante, explique-t-elle en partie les sentiments de ses membres. Il n'en reste pas moins inattendu et surprenant que le Conseil d'administration du Festival de Cannes exerce une discrimination sur la sélection française officiellement désignée par les autorités de tutelle, et qu'il apprécie de son propre chef l'intérêt des bonnes relations de la France avec une puissance étrangère, les autorités gouvernementales compétentes n'ayant pas soulevé d'objection. Dans l'hypothèse inverse, d'une décision suggérée au Conseil d'administration par une autorité publique française compétente en matière de relations internationales, on ne peut que s'interroger sur la raison pour laquelle les considérations de politique internationale qui éventuellement rendaient la présentation à Cannes de « La Guerre est finie » inopportune n'auraient pas été exposées, préalablement au Ministère des affaires culturelles, par l'autorité compétente, afin de recevoir application à ce niveau de la sélection initiale.

Quoi qu'il en soit, l'affaire, apparue dans l'entrefaite de l'interdiction de « La Religieuse », fit grand bruit en France et souleva des protestations dans de très larges milieux : « On aurait à la rigueur compris cette exclusion si « La Guerre est finie » avait été une œuvre injurieuse ou accablante pour l'actuel gouvernement espagnol. Puissance invitante au Festival de Cannes, la France est en effet tenue à ménager la susceptibilité de ses hôtes. Mais « La Guerre est finie » est un film d'une

dignité parfaite, d'une hauteur et d'une noblesse de sentiment absolument irréprochables. Ce n'est ni un pamphlet, ni un réquisitoire, mais une pure tragédie. Parce que cette tragédie a pour héros un républicain espagnol, on lui ferme les portes du Festival de Cannes. C'est placer très haut les devoirs de l'hospitalité. Un peu trop haut peut-être, puisque au-dessus de la liberté »[81]. Le film n'en poursuivit pas moins sa carrière, obtenant, à défaut de la consécration officielle du Festival celle de la critique et du public[82] et de nombreuses récompenses (prix de l'Académie du cinéma, prix Méliès, prix Louis Delluc, etc.), tandis que d'autre part se renouvelaient les difficultés politiques que suscitait sa présentation lors de rencontres internationales : le Gouvernement italien (de centre-gauche) l'interdisait alors qu'il devait être présenté au Festival des films sur la Résistance, à Cunéo, en décembre 1966[83], mesure « qui est sans doute intervenue sur la demande de l'Ambassade d'Espagne » selon le correspondant à Rome du journal Le Monde.

L'affaire de « La Bataille d'Alger » est infiniment moins mystérieuse quant aux influences qui s'exercèrent ; elle s'analyse d'une part en un incident dans les relations franco-italiennes, d'autre part en une péripétie de politique intérieure italienne.

La péripétie de politique intérieure italienne, qu'il ne faut pas négliger car elle fut à l'origine de l'incident international, commença par une manœuvre pour atteindre le crédit du directeur de la « Mostra », le professeur Luigi Chiarini. Au cours de l'année 1966, la gestion du Professeur Chiarini, la conception qu'il avait du Festival, ses amitiés politiques, furent l'objet d'attaques assez vives en Italie et qui redoublèrent aux approches de la XXVII[e] « Mostra » vénitienne ; c'est ainsi que la presse internationale fut informée de l'intention du Comte Volpi de ne pas remettre lui-même, comme il le faisait jusque-là, les « coupes Volpi » à l'issue du Festival, en manière de protestation contre le fait que le Festival de Venise serait devenu « une sorte d'académie sévère et politiquement orientée » et aurait

---

81. J. de Baroncelli, Le Monde, 24-25 avril 1966. Voir aussi : Cinéma 66, n° 107, pp. 72-81.

82. Le Conseil d'administration du Festival de Cannes ayant repoussé une requête de quatre associations professionnelles (celles des auteurs de films, critiques, techniciens, écrivains de cinéma) tendant à ce que le film soit présenté hors compétition sous l'égide de ces associations dans un cinéma du Palais des Festivals, le film fut projeté dans un cinéma de la ville, en présence d'Yves Montand, d'Ingrid Thulin, d'Alain Resnais, précédant une conférence de presse (Le Monde, 8-9 mai 1966).

83. Le Monde, 11-12 décembre 1966.

perdu son caractère de « manifestation culturelle et brillante »[84]. S'ouvrant sous ces auspices défavorables, le Festival devait subir une atmosphère extrêmement pesante et tendue, la presse faisant une large place aux attaques personnelles et aux controverses politiques. Deux films devaient s'imposer au public et à la critique : « La Bataille d'Alger », film algéro-italien de Gillo Pontecorvo, et « Au hasard Balthasar », film français de Robert Bresson[85]. Ce fut à « La Bataille d'Alger », sous les acclamations du public, et à la déception de la délégation française, que fut attribué le Lion d'Or du Festival de Venise. C'est là qu'apparaît la manœuvre, selon certains ; pour ceux-là, l'attribution du prix à l'un ou à l'autre des deux films concurrents n'aurait pas de toute façon été décidée sur de seuls critères cinématographiques ; le correspondant de l'A.F.P. à Venise après avoirs mis en relation le choix fait par le jury avec les attaques contre M. Chiarini (d'ailleurs favorable du film de Bresson), écrit notamment : « Le problème est d'une complexité très grande puisqu'on a vu les journalistes de droite agir pour faire passer un film considéré comme progressiste, tandis qu'une partie de la gauche œuvrait en faveur d' « Au hasard Balthasar ». La droite, en créant un incident avec la France et en provoquant son départ du Festival, espère ainsi provoquer la chute du professeur, qui est membre influent du parti socialiste »[86].

Car en effet, la proclamation du palmarès donna lieu à un incident : les membres officiels de la délégation française s'abstenant d'y assister, ainsi qu'aux autres manifestations prévues pour la clôture, et quittant Venise, tandis que M. André Holleaux, Directeur général du Centre national de la Cinématographie, donnait un caractère officiel à cette protestation en exposant l'attitude de la délégation française dans un communiqué qui se référait aux « circonstances particulières » de la conclusion du Festival[87]. L'incident ne se borna pas là : un député[88] demanda l'interdiction en France ; la police s'opposa à ce que Yacef Saadi, ex-dirigeant du F.L.N. et producteur du film, en transit à Orly, puisse quitter les installations de l'aéroport ;

84. Le Monde, 7 septembre 1966.
85. Ils obtinrent d'ailleurs plusieurs récompenses décernées en marge du Festival : prix de l'office catholique du Cinéma, prix de la revue Cinéma nuovo pour « Au hasard Balthasar » ; prix de la Fédération internationale de la presse cinématographique, prix de la Ville de Venise pour « La Bataille d'Alger ».
86. Le Monde, 13 septembre 1966.
87. Le Monde, 13 septembre 1966.
88. L'Action, octobre 1966. p. 16.

surtout, la presse française ressentit vivement le choix du jury international : l'Aurore voit dans l'affaire une « injure gratuite » pour la délégation française, le sujet du film étant « puisé dans une histoire de toute façon douloureuse à l'esprit des Français »[89] ; Combat titre son éditorial : « Un verdict de « salauds » à Venise »[90] et accuse M. Chiarini et « la maffia social-démocrate » ; etc.

Sans doute ces éditoriaux, ces marques de mauvaise humeur, ces mesures de sûreté publique, ne sont point directement ni intervention diplomatique, ni a fortiori activité de la censure française. Et pourtant, à n'en pas douter, tout cela constitue bien un effort d'ensemble, politique, pour marquer d'une part le mécontentement des autorités et d'une partie de l'opinion publique d'un pays tel que la France à constater que les réserves émises ou implicites n'ont pas suffi à déterminer l'attitude du jury d'un grand festival étranger, et d'autre part une ferme intention de prévenir la répétition éventuelle en quelque occasion de la même situation, jugée intolérable, arrêter en d'autres termes une « escalade idéologique » éventuelle de rencontres internationales de cinéma par la crainte de vives réactions. En ce sens[91] l'affaire de « La Bataille d'Alger » représente un effort préventif de la France, relativement spontané dans ses formes mais initialement et officiellement déterminé, pour « censurer » (en faisant redouter des complications internationales) les festivals étrangers. C'est ainsi que le comprit la Tunisie ; en décembre 1966, « La Bataille d'Alger », qui devait représenter le « pays frère » au Festival de Carthage était retiré de la compétition par les organisateurs tunisiens[92-93]. Cette efficacité finale conduit à nuancer le jugement que l'on peut porter sur l'attitude de la délégation française en ces circonstances mémorables : si l'on eût compris que la France ait décidé de ne pas participé à une rencontre où devait être projeté un film qu'à tort ou à raison elle aurait estimé offensant pour elle, si l'on eût compris qu'elle se fût retirée de cette rencontre

---

89. L'Aurore, 12 septembre 1966.
90. Combat, 12 septembre 1966.
91. On ne considère pas ici, pour ce propos, les pressions exercées ultérieurement (1970) pour interdire la programmation en France ou la projection d'extraits à l'O.R.T.F. de ce film.
92. Le Monde, 6 décembre 1966.
93. M. Luigi Chiarini n'en fut pas moins, quant à lui, confirmé dans ses fonctions par le Conseil d'administration de la Biennale de Venise (Le Monde, 7 février 1967), contrairement à toute attente.

lorsque la participation de ce film étranger fût devenue irrévocable, par contre on ne peut se défendre d'un malaise de la voir participer à la compétition, briguer activement la récompense suprême (et avec quelque raison d'espérer), puis, le résultat étant acquis au bénéfice du film concurrent, en bouder la proclamation officielle, et engendrer une « affaire d'Etat ».

Ainsi, « Tu ne tueras point », « La Guerre est finie » et « La Bataille d'Alger » sont-ils des films qui, par les pressions qu'ils ont subies directement ou qu'ils ont permis de déceler lorsqu'elles s'exerçaient sur une rencontre cinématographique internationale, permettent d'atteindre les approches de la réciprocité attendue par la censure française lorsque ses organes veillent au maintien des bonnes relations internationales dans le domaine de leur compétence.

Mais la censure veille non seulement à ce que les relations internationales de la France ne soient pas fâcheusement affectées par la projection, tant en France qu'à l'étranger ou dans des festivals internationaux, de films tant français qu'étrangers, mais elle se donne la garde des atteintes au prestige national. En ce qui concerne les films étrangers, la réponse précitée[94] du Ministre de l'Information fait état, comme motifs d'interdiction, de l'exposé par un producteur étranger « de thèses et de propagandes anti-françaises ». On est là par excellence dans le domaine de la censure politique. Le caractère « anti-français » du contenu d'un film est évidemment de l'appréciation du Ministre, cela ne soulève pas de difficulté en théorie (sinon en pratique, où cette appréciation peut être contestée, voire contestable) ; mais il est plus intéressant de noter que le Ministre se réserve expressément de qualifier ainsi, et par conséquent d'interdire, non seulement ce qui serait « propagandes », mais encore ce qui serait l'exposé de « thèses », par définition du Ministre dépourvues de l'intention et des autres caractères de la propagande. Cette susceptibilité est extrême ; on peut penser qu'elle protège exagérément le confort intellectuel et moral des Français en ne permettant la projection dans le pays, sur tous sujets, que de thèses conformes à celles reconnues par le Gouvernement et en l'absence, encore une fois, de « propagande » ; au demeurant, le « protectionnisme intellectuel » a-t-il jamais été longtemps efficace ? Il s'agit au plus de crédit à la petite semaine. Dans cet esprit, on peut citer les exemples du film soviétique

94. Journal officiel, 9 avril 1960, question écrite 4243 de M. Bosson.

« Nous nous sommes connus à Moscou », interdit totalement parce qu'il faisait allusion à l'affaire de Port-Saïd et à l'Algérie, et surtout du film italien « Continent en flammes » : ce film retraçait quelques aspects, quelques moments, de la Seconde Guerre mondiale ; or, les censeurs s'émurent de ce qu'il ne parlait point de la France et de son rôle dans le dernier conflit mondial, et n'en autorisèrent la sortie en France qu'après l'adjonction — représentant 30 % du film — de documents tirés des archives militaires françaises et la transformation du titre en : « Le Monde en feu », la version originale restant interdite[95]. Cet « élargissement », en ce qui concerne ce dernier film, montre que les censeurs envisagent le prestige national de la manière la plus extensive : les atteintes qui y seront portées ne seront pas nécessairement des attaques ! « Sans amour » d'Antonioni sera interdit parce que, tourné en France, il ne donne pas du pays une image assez aimable et tonique.

C'est aussi ce qui apparaît, en contraste avec la politique suivie par les grandes démocraties occidentales, lorsqu'on constate l'extrême répugnance de la censure française à permettre l'exploitation à l'étranger de films français qui ne lui paraissent pas donner du pays ou de ses habitants une image qui soit vraie et flatteuse : « Le beau Serge » fut un temps interdit à l'exportation parce qu'il donnait une idée fausse des paysans français ! Lorsque la censure tend à relâcher son contrôle, de ce point de vue, elle ne manque pas de se voir rappeler à la vigilance : lors de la présentation du « Diable au corps » au Festival international de Bruxelles, l'Ambassadeur de France quitte la salle de projection[96] et « le Centre du cinéma reçoit fréquemment des notes de nos ambassades déplorant l'exportation de certains ouvrages »[97]. Quelle qu'en soit l'origine, tout cela semble indiquer que pour assurer le prestige de la France, la censure se fixe moins comme critère la bêtise ou la vulgarité qu'une peinture insuffisamment conformiste des Français ; le contraste est frappant avec la franchise américaine : en ce qui concerne l'exportation des films qui attaquent, parfois gravement, certains aspects de la société américaine, les autorités américaines sont d'un grand libéralisme et ne considèrent pas que le prestige des Etats-Unis ait à en souffrir : c'est ainsi qu'elles autorisent l'expor-

95. Voir : H. Mercillon, Le Monde, 7 avril 1960.
96. J. M. Garcia Escudero. Ciné social. Madrid, Taurus Ed., 1958, p. 152.
97. Le Monde, 20 août 1955.

tation de films comme « Tant qu'il y aura des hommes » ou « The Wild One », qui mettent à nu impitoyablement des défauts ou des plaies de l'armée ou de la jeunesse. La censure française, au contraire, peut-être parce qu'elle sous-estime, en s'en faisant une idée désuète, les publics étrangers, paraît redouter l'exportation des œuvres fortes, tout autant qu'elle répugne à admettre l'introduction en France d'œuvres étrangères qui pourraient donner, des peuples et des événements, une autre image que celle qui lui paraît convenable[98].

Observera-t-on la même vigilance de la censure dans celles de ses interventions qui ont pour but, indépendamment de considérations tenant aux rapports internationaux, d'assurer la protection de l'Etat ? Si vigilance il y a, s'exprime-t-elle en ce domaine de la même façon, par des décisions à finalité lénitive, dont le conformisme social et politique serait à la fois le motif et l'objet ? Ou bien au contraire, la nature du régime politique français, démocratique et libéral, « constitutionnel » et « pluraliste », retient-elle la censure, ici, sur une plus grande réserve ?

B. — *Ordre social et actualité politique*

Il ne sera possible de répondre à cette question qu'à la lumière de cas suffisamment nombreux, dont l'analyse essaiera de discerner les traits généraux et les détails caractéristiques. Tout d'abord, une remarque doit être faite : ce domaine de la « défense de l'Etat » est largement entendu, car la pratique la plus sommaire de la censure montre d'abord son ampleur en extension, sinon déjà en compréhension ; la défense de l'Etat, cela s'entend de la société politique, en tant qu'ordre social, en tant que structures propices sinon même nécessaires, en tant que milieu, moment et événement politiques. En effet, ce sont les problèmes qui étaient à même d'atteindre la société politique française de ces vingt années, soit dans sa base économique ou son contexte culturel, soit dans ses structures, soit dans ses hommes, qui constituèrent, à l'évidence, l'essentiel des alarmes des censeurs, depuis 1945 : ainsi, la contestation (interne ou géopolitique) de la société politique en tant

98. Elle atteindra difficilement l'extrême suceptibilité du Gouvernement polonais, qui, en 1938, fit censurer « Show Boat » : on y chantait « Ol' Man River », qui parut à la censure polonaise de la « propagande prolétarienne ». Leo C. Rosten « Movies and Propaganda ». Annals of the American Academy of Political and Social Science, t. 2, p. 119.

qu'expression d'un régime économique et social : le capitalisme ; ainsi, le problème colonial tant en ce qui concerne la légitimité théorique de la colonisation qu'en ce que les colonies sont spécialement administrées et recouvrent un mode de faire-valoir ; de là encore, les conflits de décolonisation qui marquent la période ; enfin, au plus particulier, la critique des institutions, des hommes et des idéologies qui constituent les cadres de cette société politique. Tels sont les problèmes du pays, telles sont les rubriques de la censure. Quelles sont les solutions retenues ?

En ce qui concerne les bases de l'ordre social, le fondement de civilisation et de régime économique, on peut faire tout d'abord une constatation capitale : il existe peu ou pas de films français destinés à être projetés dans les circuits commerciaux ou culturels qui attaquent *directement* et *principalement* le régime capitaliste et la civilisation de l'Europe occidentale ; les conditions économiques de la production et celles, économiques et psychologiques, de l'exploitation des films, comme sans doute aussi la situation générale, expliquent d'une certaine façon qu'il en soit ainsi ; mais les tendances propres aux cinéastes français et aux idéologies plus ou moins spécifiques, en tout cas spécifiquement ressenties et réfractées, qui imprègnent le milieu cinématographique (des cinéastes et des critiques français)[99] contribuent aussi à expliquer cette situation : plus souvent, la contestation de la société s'exprimera sous les formes de la revendication libertaire et du « naturalisme poétique » qui, s'ils mettent en cause régime de propriété et culture bourgeoise, se prêtent mal à une attaque frontale et systématique de ces données sociales « en tant que telles ». Quoi qu'il en soit, de ce fait, les cas d'interdiction de films français qui pourraient être rapportés à ces motifs sont sans aucun doute exceptionnels, et la preuve peut de surcroît en être apportée par le raisonnement par l'absurde : est-il concevable de voir réaliser en France, à budget à peu près normal, un film qui, prenant appui sur le récit d'un conflit ouvrier, mettrait en cause d'une manière claire et principale le régime économique et social de la France ? Est-il concevable de voir réaliser un film qui, sur le modèle de « Main-basse sur la ville », de Rosi, s'attaquant aux « scandales » de la construction et des exportations à Naples, se donnerait pour

---

99. Voir Chapitre 4.

objet d'étude le régime foncier de la France et la législation sur l'urbanisme ? La réponse ne saurait soulever le moindre doute[100].

C'est par conséquent généralement des films étrangers qui pourraient être cités en exemple. Principalement, la censure cherchera à limiter la projection de films qui pourraient montrer la réalité d'un autre régime économique et social. Elle s'en prit tout particulièrement, aux temps de la « troisième force », aux films soviétiques qui, comme le nota M. Ruszkowski, Secrétaire général de l'Office catholique international du Cinéma[101], furent interdits « en fait ou en droit » : l'interdiction totale de cinq films soviétiques en 1950 (dont l'un reçut un visa en 1953), de cinq autres films soviétiques en 1952, n'eut d'autres motifs que celui de la défense psychologique du pays en ce qui touche au régime social. Parfois, certes, ces interdictions visaient tels aspects particuliers de ces films qui constituaient de la « propagande communiste », mais cela ne saurait convaincre vraiment : c'étaient les films en eux-mêmes qui constituaient cette propagande communiste que la censure française se proposait de filtrer. A cette époque-là, la contestation du régime économique, des bases de l'ordre social, revêtait un aspect international, géopolitique, au moins aussi important que l'aspect strictement interne, et plus important sans doute que l'aspect strictement endogène.

Mais la filtration n'était point difficile pour les seuls films en provenance de l'Est : elle l'était aussi pour ceux des films du « monde libre » qui pouvaient représenter un danger analogue, et à l'égard de ces films la pratique de la censure n'a pas montré l'assouplissement qui fut progressivement le sien en faveur des films en provenance de l'U.R.S.S. ou des démocraties populaires : c'est pourquoi elle interdit « Les Bateaux de l'enfer », ou ce qui est encore plus caractéristique « La Terra trema » ; c'est pourquoi elle refusa le doublage en langue française, en 1960, de « Private Property ».

---

100. Le parallèle hypothétique avec « Main-basse sur la ville » a été indiqué par Patrick Bureau (Cinéma 66, nº 106, p. 110) « Impossible d'envisager sur l'exagone national la mise en chantier d'un tel film parce que c'est POLITIQUEMENT IMPENSABLE. En vertu d'un principe confirmé par la pratique : tout film est un acte politique ».

101. André Ruszkowski : « Les idéologies contemporaines et le Cinéma », in : Quatre conférences, Montréal, Fédération des Centres diocésains du cinéma, 1956, in 4º, pp. 39-78. Voir aussi : Journal officiel, Débats (Assemblée nationale), 19 février 1953, p. 1169 et suivantes ; Journal officiel, Débats (Assemblée nationale), 7 mai 1954, p. 2236.

Considérons maintenant le contenu de la seconde rubrique d'activité de la censure centrale : les colonies. Pour des raisons commerciales, le film français est particulièrement sensible à des décisions de censure de ce type, qui se traduisent par une restriction importante de l'exploitation (dans l'espace et dans le temps). Il s'agit d'un domaine où la censure, qu'elle s'applique à la portée morale ou à la portée sociale et politique des films, ne fait nul mystère de son fondement de sauvegarde politique. Il s'agit aussi d'un domaine par excellence de justification de la censure cinématographique : nombreux sont les appels au renforcement de la censure dans les pays d'Outre-mer, fondés sur des considérations sociales de sauvegarde des mentalités indigènes et de préservation du prestige de l'homme blanc ou de l'Européen, tout de même que la censure motive des interdictions par les effets jugés néfastes de certains films sur des publics coloniaux. Déjà, sous la IIIe République, l'attention s'était portée sur cet aspect objectivement « subversif » du cinéma sur des publics particuliers[102] ; c'est un aspect voisin, quoique témoignant d'un point de vue enrichi de préoccupations plus altruistes, qui est mis en lumière sous la IVe République aux Semaines sociales de France : « Les dangers sont grands pour les populations des territoires dont nous avons la responsabilité. Quelle triste image de notre civilisation offrent aux sociétés moins évoluées des films porteurs de désagrégation, aussi nocifs pour elles que nos armes et nos alcools !... »[103] Sur le plan organique, la censure s'est naturellement adaptée à ses responsabilités particulières : non seulement le visa d'exploitation peut être délivré pour le seul territoire national, à l'exclusion de l'Outre-mer, mais encore dans les différents territoires coloniaux ou semi-coloniaux sont installés des contrôles qui se superposent à la censure centrale ; c'est ce qui ressort, pour le cas particulier du Maroc sous protectorat, d'une réponse ministérielle à une question écrite[104], et c'est ce qui, la Commu-

---

102. « Le danger du cinéma dans les colonies », Lu, 19 janvier 1934.

103. Charles Flory : « Vers de nouvelles formes de civilisation » in : Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine. Chronique sociale, Lyon, 1955, p. 23.

104. « Une double censure s'exerce sur les films cinématographiques : d'une part aucun film n'entre au Maroc qui n'ai reçu le visa de la commission de censure métropolitaine ; d'autre part, une commission locale de censure examine chacun des films qui doivent être présentés au Maroc. Cette commission compte en son sein des représentations des services politique et de sécurité. Il arrive souvent que les films autorisés par la commission de censure métropolitaine fassent

nauté ayant succédé à l'Union française, de même que des Etats indépendants aux anciens protectorats, sera sévèrement apprécié par certains des intéressés : « Le choix des films présentés en Afrique au temps de la grande colonisation a toujours été un choix négatif, en ce sens qu'on n'a pas choisi de réaliser des films pour éduquer les Africains, mais parmi les bandes réalisées en Europe, on a sélectionné celles qui ne mettaient rien en cause. Il en était ainsi et il continue d'ailleurs d'en être ainsi »[105]. Que représentent, concrètement, cette « grande sévérité » et ce « choix négatif » dans les films projetés outre-mer ? Serait-ce à dire que la censure serait libérale, à l'égard des films qui, traitant de problèmes d'outre-mer, ou bien les abordant incidemment, seraient destinés à être projetés devant les spectateurs évolués de la France métropolitaine ?

Les exemples ne sont pas équivoques. « Le Chant des fleuves » de Joris Ivens, réalisé pour le compte de la Fédération syndicale mondiale (F.S.M.), fut d'abord totalement interdit, et finalement autorisé en métropole... après que trente minutes aient été coupées sur une heure quarante ; notamment, on a relevé la défense faite par la censure de nommer un Nord-africain ou un syndicat : il s'agissait du plan moyen d'un jeune homme, en chemise à col ouvert, avec le commentaire suivant : « Lakhdar Kaidi, secrétaire de l'Union des syndicats algériens ». On n'en était pourtant pas encore à la Toussaint de 1954...

Les « événements » d'Algérie devaient naturellement entraîner des conséquences de censure pour des films dont la visée et l'inspiration étaient bien loin de la subversion et de l'actualité : « La Tempête », coproduction américano-italienne à grand spectacle, passa, en 1959, largement censurée sur les écrans d'Alger et d'Oran, et fut totalement interdite dans le reste de l'Algérie : ne mettait-elle pas en scène une révolte de moujiks au XVIII[e] siècle ?

Ainsi, encore, « Mort en fraude », film de fiction romanes-

---

l'objet de coupures sur décision de la commission locale de censure. En outre, les chefs de région, en dépit de l'avis favorable de la commission de censure, peuvent, en raison de leurs pouvoirs de police propres, censurer à nouveau totalement ou partiellement. Il est difficile de faire preuve d'une plus grande sévérité sans porter atteinte à l'industrie cinématographique française au profit de l'industrie étrangère ». Réponse ministérielle n° 11347, J.O., Débats (Ass. Nat.), 4 mai 1954, p. 2128 ; reproduit par Lyon-Caen, op. cit., p. 57.

105. Paulin Soumanou Vieyra, « Le cinéaste et la révolution africaine », Présence africaine, octobre 1960-janvier 1961, p. 95.

que dont le cadre est l'Indochine en guerre d'avant 1954, devait-il, avant de recevoir la consécration de la télévision française, en 1966 il est vrai, être au début de 1958 complètement interdit outre-mer.

Mais la censure ne se limite pas à écarter des publics coloniaux des images belliqueuses ; elle veille encore à ce que certaines situations d'affrontements raciaux ne puissent être représentées devant ces publics, alors même que ces situations seraient historiques, alors même que, contemporaines, elles seraient essentiellement d'ordre inter-individuel et géographiquement éloignées : « La p... respectueuse », qui met en scène le problème racial aux Etats-Unis, et des pratiques policières dans certains milieux sociaux, est un film interdit Outre-Mer[106] ; « Tamango », au début de 1958, est de même interdit en Afrique : au motif que le rappel de la traite serait susceptible de développer un racisme anti-blanc. Cette interdiction suscite les vives protestations de plusieurs députés d'origine africaine, notamment M. Senghor[107], et celles, exprimées dans une lettre aux membres de la Commission de contrôle, de MM. Yves Ciampi, A. Cayatte, Jacques Pinoteau, Denys de la Patelière, Julien Duvivier : « Une telle mesure ne fait que donner des armes aux détracteurs de notre pays. Malgré la violence dramatique de son sujet : la traite des Noirs, le film de John Berry n'est en rien un acte d'accusation de la politique française, notre pays pouvant s'énorgueillir — et le film le rappelle — d'avoir le premier, par un décret de la Convention Nationale, aboli l'esclavage. Mettre en scène une révolte de Noirs à bord d'un navire négrier ne constitue aucune atteinte à l'honneur et aux traditions françaises. Or, cette mesure ne fait que confirmer la pénible impression qu'ont tous les cinéastes français de voir se restreindre encore la liberté d'expression ». Les auteurs élargissaient l'objet de leur protestation, en posant à cette occasion la question : « Jusqu'où là censure continuera-t-elle à sévir, et finira-t-elle par se croire obligée d'imposer au public français un conformisme total : historique, moral et philosophique ? »[108]. Quoi qu'il en soit d'une manière générale de ce dernier point, il apparaît bien qu'il est vérifié d'une manière particulière, en ce qui concerne les problèmes coloniaux ou ayant

106. L. Goblot, op. cit., p. 247.
107. Voir : Le Monde, 2 février 1958.
108. L. Goblot, op. cit., p. 247.

un rapport avec les colonies. Indirectement, en effet, la censure à l'exportation ou l'interdiction de l'exploitation dans les pays d'Outre-mer représente pour un film un handicap financier important, et par conséquent constitue une incitation à l'autocensure, dont le spectateur français supportera ultérieurement l'incidence.

Mais directement aussi, la censure s'évertue à préserver le spectateur métropolitain soit de révélations de nature à l'atteindre dans sa sénérité, soit d'éléments documentaires susceptibles d'entraîner à des analogies avec des situations de l'actualité.

On cite souvent une coupure exigée de Marcel Pagnol dans « Topaze » : « Untel est à Madagascar. On lui a donné une chaîne de montagnes. Il est allé la vendre à ceux qui l'habitent »[109]. L'exemple du film d'Alain Resnais « Les statues meurent aussi » est lui aussi notoire : documentaire sur l'art nègre, le film replace les œuvres dans leur contexte culturel, et montre la décadence des valeurs traditionnelles, dans la dernière période, sous l'influence de la colonisation européenne ; au reste d'une grande valeur esthétique et culturelle, le documentaire devait rester douze années interdit, et finalement n'être autorisé qu'au prix de coupures ; mais ce que la censure pouvait lui reprocher n'est peut-être pas toujours resté identique : n'était-ce point, vers 1953-1954, des stockshots montrant MM. Mitterand, Letourneau, Fourcade, et qui inquiétèrent ces personnalités ? N'était-ce pas plutôt, en 1957, puis sous la V[e] République, l'orientation politique implicite du film ? « Les statues meurent aussi » fut aussi toute une « affaire » politique de censure, de son interdiction à son autorisation finale[110].

Ce fut plus encore le cas pour « Bel Ami », de Louis Daquin, d'après l'œuvre de Maupassant. La portée de l'œuvre du romancier est connue : il s'agit d'une étude de mœurs de milieux mondains, de la presse et de la politique, sous la III[e] République, qui revêt objectivement un caractère de satire appuyée de l'armée et de la politique en ce qui concerne le problème colonial[111]. Le film qu'en tira Louis Daquin ne pouvait guère

109. Laumet, op. cit., pp. 105-106.

110. Voir notamment la question orale n° 15.101 du 11 janvier 1955, déposée par M. Leopold Sédar Senghor : Journal officiel, Débats, Assemblée nationale, n° 1, du 12 janvier 1955.

111. Voir Aimé Dupuy : « Autour de Bel Ami : Maupassant et le problème colonial », Le Monde, 25 août 1955.

qu'atténuer ce caractère, et sans doute était-ce insuffisant en 1955 : le problème marocain avait été et était encore au premier plan de l'actualité politique ; au demeurant c'était un problème connexe de celui de l'Algérie, et les résonances que pouvaient avoir les personnages de Maupassant ne pouvaient qu'être répercutées, dans le film de Daquin, par la rébellion algérienne. Le Ministre s'en soucia, et bien que les modifications exigées par la Commission de contrôle aient été acceptées, interdit le film qu'il désignait comme étranger parce que tourné à Vienne, dans les studios de la zone d'occupation soviétique). Un important mouvement de protestation se développa à cette occasion, et s'exprima largement dans la presse, mais le Ministre maintint sa décision : dans une lettre adressée au réalisateur, il précisait que sa « décision (avait) été uniquement dictée par des considérations d'ordre national qui, dans la situation actuelle, ne permettaient pas de prendre une position différente »[112], et le débat qui eut lieu à l'Assemblée nationale[113] ne changea rien aux positions respectives de M. André Morice et des partisans de l'autorisation de « Bel Ami ». Le contenu des modifications demandées par la censure n'en est pas moins d'un grand intérêt topique ; il montre[114] que les auteurs du film s'attaquaient au Tabou colonial en caractérisant (par le simple fait de caractériser) un continent comme l' « Afrique », des rebelles comme des « bédouins », et des chasseurs à pied comme des « Chasseurs d'Afrique »... Au bout du compte, « — Qu'en pensent les Marocains ? — Les Marocains, Madame, ne pensent pas » devient : — « Et qu'en pensent les plantes exotiques ? — Les plantes exotiques ne pensent pas, Madame ».

On conçoit que les conflits, contemporains, de la décolonisation aient été systématiquement écartés des bandes par la censure : il y avait là sujet tabou par le domaine (colonial), et par l'inévitable atteinte à l'irénisme officiel[115]. Le scénario actualisé « Thérèse Raquin » met en scène un marin rentrant

---

112. Daquin, op. cit., p. 286.

113. Journal officiel, Débats, Assemblée nationale, du 17 mai 1955.

114. Voir, en annexe de l'ouvrage de M. Daquin, pp. 267-286, la reproduction du texte des scènes modifiées ou supprimées après intervention de la censure.

115. A cet égard, les IVe et Ve Républiques n'ont pas innové dans la tradition de censure ; c'est Marcel Lapierre, dans « Les cent visages du cinéma » (Paris, Grasset ,1948, in 8°, 720 p.), qui rapporte ce souvenir d'une séance de la censure pendant la « drôle de guerre » : « Le Préfet Laurent sursauta devant la vue d'une scène représentant Signoret, amoureux désespéré, emporté par un torrent. « Je coupe ! s'écria-t-il. — Pourquoi ? — Cette scène est inadmissible ! — Mais encore ? — Pas de mort violente pendant la guerre ! ».

d'Indochine : l'intervention de la censure le fera revenir « du Japon ». « Rendez-vous des Quais », tourné par une équipe d'amateurs marseillais sous la direction de Paul Carpita, fut saisi plusieurs fois et n'obtint pas le visa « non-commercial » : « Ce film retrace une action des dockers de Marseille contre la guerre d'Indochine. Il fait état de résistance violente contre la guerre d'Indochine », selon les motivations de la décision de censure. « Il fait état » : peut-être l'orientation politique du film n'est-elle même pas en cause ? Peut-être est-ce bien cela qui motive réellement la censure, « faire état de... » ?

On est d'autant plus porté à le croire qu'un autre cinéaste, H. G. Clouzot, projetant un film sur la guerre d'Indochine, fut mis dans l'impossibilité de le tourner alors que l'entreprise n'aurait pu revêtir, de toute façon, un caractère partisan : « Quand j'ai décidé de tourner en Indochine, j'ai été mis en relations avec l'officier responsable des services de propagande. Peu suspect, on l'imagine, de « déviation intellectuelle » et très ferme sur des positions politiques opposées aux miennes... Nous avons travaillé huit jours ensemble sur le schéma de l'histoire dont j'avais le projet et nous sommes arrivés à un gentlemen's agreement qui garantissait l'objectivité du film. Je lui promettais un personnage, un officier français, dont l'attitude et les propos seraient conformes à ses vœux et à la réalité ; il m'accordait un commissaire politique viet exposant l'autre face de la même réalité. C'est le projet agréé par cet officier rigoureux que le Ministre des Etats associés a refusé en termes véhéments. C'est donc le principe même d'un tel film que le gouvernement déclare inadmissible et censure par anticipation »[116].

Et les exemples d'affaires de censure nées à l'occasion des événements d'Algérie ne sont pas moins concordants. Si René Clair peut, en 1952, sans subir la censure, faire chanter dans « Les Belles de nuit », accompagnant une rétrospective onirique, deux quatrains insolents : « — Parlez-moi de mil huit cent trente/ De Louis-Philippe. Quel beau temps/ Quand les rentiers étaient contents/ En regardant monter la rente/ Qu'il était beau d'avoir vingt ans/ Quand les enfants de la Patrie/ Clairon sonnant, tambour battant/ Allaient pacifier l'Algérie ! », il n'y a aucun doute que cela serait inconcevable en 1956, voire même en 1962. Ainsi, dans la version projetée devant les spectateurs du film « Les lâches vivent d'espoir » (1960) un étudiant envi-

116. Propos rapportés dans Le Monde, 23 août 1955, p. 8.

sage le suicide, parce que, est-il dit, il est contraint d'interrompre ses études ! On ne fera point état du motif véritable : la résiliation du sursis et l'Algérie, qui sans doute donnait une autre vraisemblance psychologique à l'extrême désarroi de ce jeune homme. A plus forte raison est-il impossible d'aborder directement, et non plus très indirectement (comme dans les exemples précédents), le problème algérien : l'autorité ministérielle, en 1960, va le préciser explicitement, par des propos de portée générale et par l'interdiction du film « Le petit soldat ». Les propos : « On ne peut pas, actuellement, faire un film sur la guerre d'Algérie », auraient été tenus publiquement, au cours d'une Table ronde, par M. Terrenoire[117] S'ils ont été effectivement prononcés par le Ministre, comme il y a lieu de le penser, ces propos confirment, en leur donnant une valeur plus générale et rigoureuse, les remarques précédentes, et témoignent du caractère, il ne faut pas craindre de le dire, pusillanime de la censure française du cinéma[118]. Quant au second fait, d'objet concret, l'interdiction du « Petit soldat », il n'est pas moins important et pour deux sortes de raisons : d'une part, le film était loin d'avoir un contenu politique clair, et a fortiori, un contenu politique de gauche : il est même permis de penser qu'il eût dû plutôt soulever de vives contestations dans cette partie de l'opinion qui prit sa défense faute de le voir ; d'autre part, les motivations de la décision d'interdiction ne sont pas spécifiques mais font référence à des constantes : « Les scènes de torture appellent habituellement de la commission les plus expresses réserves. Que ces tortures soient appliquées par des agents du F.L.N. ne saurait modifier le jugement qui doit être porté contre ces pratiques et leur représentation à l'écran. L'action du film, située en Suisse en 1958, retrace certains épisodes de la vie

---

117. Ils sont rapportés par M. Simon-Strowski, Revue politique et parlementaire, mars 1963, p. 43 ; M. Simon-Strowski commente : « De quoi parlait-on partout ? Au nom de quelle discrimination un cinéaste n'avait-il pas le droit d'aborder un sujet susceptible d'intéresser ses contemporains ? ».

118. On a déjà relevé que les censures des démocraties anglo-saxonnes sont plus libérales à cet égard. Mais le parallèle est encore plus intéressant avec la censure d'un pays dit « totalitaire ». Nul ne peut contester le caractère de problème politique essentiel que revêt dans les démocraties populaires, dans les années 60, ce qu'on est convenu d'appeler « déstalinisation » ; dans « Un jour, un chat » (1962), du tchèque Vojtech Jasny, que l'auteur commença d'ailleurs à tourner sans l'autorisation de la Commission des scénarios, les allusions politiques sont nombreuses et transparentes ; on y trouve notamment celle-ci, le Directeur d'école s'adressant à l'instituteur : « — Camarade, vous m'avez traité d'assassin — ce n'est pas une critique constructive »... Heureux cinéastes tchèques, sinon heureux Tchèques !

d'un jeune Français déserteur. Son objet est d'analyser le comportement de ce jeune homme, les raisons profondes de son acte, ainsi que les attitudes qu'il est amené à prendre dans le conflit où il est impliqué. A un moment où toute la jeunesse française est appelée à combattre en Algérie, il paraît difficilement possible d'admettre que le comportement contraire soit exposé, illustré et finalement justifié. Le fait que ce personnage se soit paradoxalement engagé dans une action anti-terroriste ne change rien au fond du problème. Enfin, les paroles prêtées à une protagoniste du film et par lesquelles l'action de la France en Algérie est présentée comme dépourvue de tout idéal, alors que la cause de la rebellion est défendue et exaltée, constituent à elles seules, dans les circonstances actuelles, un motif d'interdiction »[119]. La protagoniste dont il s'agit est une militante du F.L.N. : il aurait été difficile de lui prêter d'autres paroles en sauvegardant la vraisemblance ; cette circonstance renforce l'intérêt de la motivation de censure qui fonde une prohibition relativement étendue.

Enfin, il est une dernière rubrique d'actualité de la censure qui tend directement à la sauvegarde de l'ordre social et à la latitude politique des autorités établies : c'est celle qui regroupe les interventions de censure dont l'objet est de protéger la susceptibilité de certains groupes sociaux, qui pourrait être atteinte par des attaques ou la reproduction de traits véridiques mais peu reluisants. Sans doute le groupe qui est le plus assidûment défendu, et protégé même dans ses faiblesses parfois les plus anodines, est-il l'armée. Même lorsque qu'un conflit colonial n'est point en cause[120], l'armée est protégée par la censure française sous tous les aspects : celui de l'obligation militaire comme ceux qui constituent la réalité concrète de l'administration et de la collectivité militaires. C'est à cela qu'est due l'interdiction du court-métrage d'Edouard Luntz « Bons pour le service » ; c'est cela aussi qui fait que dans le film « Avant le Déluge », à la sortie de la réunion du citoyen du monde, le cri d'un propagandiste n'est pas « — Déchirez vos papiers mili-

---

119. Image et Son, n° 140-141, p. 19. L'interdiction fut décidée à la Commission de contrôle par 13 voix contre 6 et 1 abstention. Voir la « bande parole » du film « Le petit soldat » dans Les Cahiers du Cinéma, mai et juin 1961.

120. Voir dans L. Goblot, op. cit., p. 217, la reproduction de la fiche du censeur militaire sur le film « Patrouille sans espoir », devenu « Patrouille de choc » : il s'agit là de la conjonction remarquable du tabou colonial, de l'optimisme officiel et obligatoire, et de la vive susceptibilité de corps.

taires ! », mais « — Déchirez vos passeports ! », modification réclamée par les représentants de l'Intérieur et de la Défense nationale à la Commission de contrôle[121] et qui heureusement ne suscita pas l'opposition des Affaires étrangères et du Commerce extérieur ; c'est cela encore qui motive l'interdiction d' « Opération Cocotte »[122] : dans ce film, l'armée française, équipée pour la guerre atomique, ne voit-elle pas sa situation redressée par la vieille jument Cocotte ?

Les plus petits détails n'échappent pas à la revue vigilante des censeurs, sur ce terrain. Claude Choublier et Jean Herman, réalisant « Voyage en Boscavie », qui animait les dessins de Bosc, durent satisfaire à l'exigence de la censure en remplaçant la musique du film (musique militaire ordinaire) par une musique à l'allure militaire... mais originale[123].

A ce degré de méticulosité dans la censure, les réalisateurs français ne peuvent que se sentir quelque peu désemparés, découragés d'aborder même sous un angle incident cet aspect de la réalité sociale qu'est l'armée, et considérer avec envie le libéralisme britannique et surtout américain. Que l'on songe à des films comme « Tant qu'il y aura des hommes », « Côte 465 », et — malgré l'engagement américain au Vietnam — des films comme « Demain ce seront des hommes », « Les Sentiers de la Gloire », « Docteur Folamour » ou « Les Jeux de l'Amour et de la Gloire », et encore au film britannique de Bryan Forbes, distribué en France en 1965, « Un Caïd », où l'on voit un officier supérieur trafiquer de la nourriture de ses hommes : autant de films inconcevables en France, et que Forbes, Garfein ou Kubrick n'eurent aucune difficulté à réaliser dans leur pays. Notre tradition sur ce point est ancienne, puisqu'elle remonterait à une inspection du Front par le général Pétain : on dit que goûtant le vin des soldats dans une unité, une grimace involontaire lui avait échappé et fut recueillie par l'objectif ; visionnant ultérieurement le film de son inspection, le général Pétain, à cette scène, déclara : « Ce film ne sortira jamais ! ».

C'est aussi une longue mémoire qu'exerce la censure sur ce point de l'honneur militaire, à plus forte raison lorsqu'il se confond avec celui de la magistrature : ce n'est qu'en 1952, et sous réserve de nombreuses coupures, que « La vie privée

121. Le Monde, 20 juin 1955.
122. Schlossberg, op. cit., p. 53.
123. Positif, nº 36, novembre 1960, p. 61.

d'Emile Zola » peut passer dans un cinéma parisien alors que le film, américain, a été tournée en 1938 : à l'époque du tournage, l'opposition des milieux militaires avait déterminé l'équipe de production à se transporter en Belgique ; mais quinze ans après, en 1952, à quelles conditions la Warner Bros obtient-elle la levée de l'interdiction ? Tout d'abord, sont supprimées du film la déposition d'un chef d'Etat-Major au procès de Zola en 1898, la déposition du général qui couvrit le faux du Colonel Henry, la réplique de Me Laborie, défenseur de Zola, et les conclusions, extraites de décisions de justice, qui terminaient le film[124] ; ensuite, la Commission de contrôle exige le passage au générique d'une déclaration liminaire[125], dans laquelle on relève notamment les phrases suivantes : « C'est là le privilège et la fierté des démocraties où la liberté d'expression est assurée et les droits de l'homme et du citoyen garantis que de pouvoir projeter des films de cette qualité »[126]. On le voit, en 1952, les archives du Ministère de la guerre sont en communication publique, livrées aux historiens, que la sensibilité du corps militaire est encore écorchée par l'affaire Dreyfus.

Un autre groupe social est aussi soigneusement protégé, comme l'institution qu'il incarne : la police. Fernandel, curé pittoresque de « L'Auberge rouge » (pourtant reconstitution historique et film comique) ne peut déclarer avec un accent inimitable : « Qu'est-ce qu'un gendarme dans l'immense appareil de la Société ? un grain de poussière ! »[127]. Dans « Les Lâches vivent d'espoir » (1960), de Claude Bernard-Aubert, un étudiant noir est lynché dans les rues de Paris, évocation d'un fait divers authentique ; lorsque commence le lynchage, un agent de police qui se trouvait non loin de là détournait son regard vers une devanture de dessous féminins : plus de gardien de la paix dans la version autorisée[128]. Dans « Nuit et Brouillard », une allusion au camp de concentration de Pithiviers, symbolisée par un képi de gendarme française, est supprimée[129]. Naturellement, toutes les exigences de l'ordre social se rejoignent pour faire interdire ou saisir des films qui prétendent témoigner de vio-

---

124. L. Goblot, op. cit., p. 199.
125. Cette dernière exigence est de pratique non exceptionnelle ; voir par exemple le « déroulant » initial imposé à la réédition de « Freaks » (1968).
126. Cité par H. Jeanson, « Histoire et Histoires de la Censure », Crapouillot, nº 32, 1956, p. 23.
127. Laumet, op. cit., pp. 105-106.
128. Image et Son, nº 140-141, p. 36.
129. Tribune socialiste, nº 286, 14 mai 1966.

lences policières ou faire revivre les images d'un mouvement révolutionnaire : il en sera ainsi, avec vigilance, et fermeté dans l'application, pour de nombreux films tournés en mai-juin 1968 : une circulaire du Préfet de police fait état, suite à ces événements, d'une liste de quarante films « susceptibles d'être projetés sans visa en vue de servir de propagande subversive » et invite les commissaires de police « à prendre toutes dispositions utiles pour les faire interdire (sic) en engageant éventuellement les saisies et poursuites nécessaires ».

La grande presse se fera fréquemment l'écho de descentes de police, à cet effet, dans des Maisons de Jeunes, des locaux syndicaux ou autres. Les montages photographiques seront parfois assimilés aux projections cinématographiques, en fait, par la force publique, dans ces actions.

L'armée, la police et la magistrature étant ainsi protégées dans leur honneur et dans leur amour-propre, on ne s'étonnera point que la censure protège non moins soigneusement le premier magistrat de la République. Il en fut ainsi sous la IV[e] République ; dans « Virgile », Saturnin Fabre incarne un ministre quelque peu distrait et gaffeur : primitivement, le personnage était celui d'un Président de la République, mais la censure avait estimé que l'accent méridional de l'acteur et par conséquent du personnage était « irrespectueux »[130]. Il en est ainsi sous la V[e] République, et cela est tout à fait naturel si l'on rapproche la pratique de la censure cinématographique des poursuites fréquemment engagées, depuis 1959, dans les domaines du livre, de la presse et des autres manifestations publiques, collectives ou individuelles, pour « offenses au Président de la République » ; les réalisateurs de films doivent même veiller à éviter de mêler, de quelque façon que ce soit, le Chef de l'Etat aux intrigues de leurs héros : dans « Les lâches vivent d'espoir » encore, des étudiants surprennent un jeune individu en train de barbouiller les murs d'inscriptions « Mort aux Juifs ! », et sous la menace, ils l'obligent à crier n'importe quoi : « Vive de Gaulle » ! Vive Kroutchtchev ! Vive les flics ! »... La censure supprime le « Vive de Gaulle ! », et le fait remplacer par... « Vive les roses ! ». Est-ce à ce souci de protéger la dignité du Président de la République, en ne donnant pas prétexte à des malintentionnés de faire des rapprochements abu-

130. Le Monde, 20 août 1955.

sifs, qu'il faut rapporter l'obligation faite à Claude Chabrol[131] de supprimer, dans « Le Tigre se parfume à Miami », la réplique : — « Les dictatures de vieillards sont celles qui durent le plus longtemps » ? Si cette interprétation ne devait pas être retenue, on serait contraint de décider que la censure se préoccuperait du traitement cinématographique soit des vieillards, soit des vieux dictateurs, ce qui serait absurde.

Lorsque la censure ne peut s'exercer par la voie normale de l'avis de la Commission de contrôle des films cinématographiques et de la décision du Ministre, et c'est le cas par exemple des bandes d'actualité filmée produites par les firmes habilitées (Pathé-Journal, Actualités Fox-Movietone, Eclair-Journal...), le Ministère de l'Information, par les habitudes prises et l'entente tacite avec les professionnels, exerce une pression nuancée qui préserve la presse filmée de présenter pour le Gouvernement un risque politique ; la protection personnelle et politique du Président de la République, souci des autorités de police, fournit cependant par un exemple la preuve que le cabinet du Ministre de l'Information peut parfois être pris en défaut de vigilance : pour la semaine de Noël, en 1958, la firme Pathé crut bon de confier à Poiret et Serrault la réalisation d'un journal d'Actualités qui aurait été une rétrospective des événements de l'année, traitée sur le mode humoristique ; les auteurs s'acquittèrent de leur tâche avec bonheur, sous la forme d'un voyage fantaisiste au pays des « Opalicus » : le Général de Gaulle y était représenté dans ses fonctions officielles et désigné comme « le Grand Opalicus ». C'en fut assez pour que le Ministère de l'Intérieur fasse procéder dans les départements à la saisie des copies du journal filmé. Sans doute la nature du film et la trêve des confiseurs expliquent que les suites de la saisie aient été plus souriantes que polémiques : la bande saisie fut projetée avec un vif succès à l'Arbre de Noël de la police, à Cherbourg[132], et le journal « Libération » titra de « Mise hors d'état de nuire d'une dangereuse bande... filmée ».

Si donc traiter de l'autorité sociale dans ses représentants suprêmes signifie pour le cinéaste cotoyer le Tabou de la censure, en France, pourrait-on supposer que le même traitement appliqué à des magistratures moins éminentes, ou à plus forte raison subalternes, sera admis ? La chose ne va pas sans

131. Tribune socialiste, nº 286, 14 mai 1966.
132. L. Goblot, op. cit., pp. 280-281.

nuances. Il est vrai que la peinture d'autres autorités publiques et d'autes groupes sociaux est parfois admise, soit principalement, soit incidemment. Mais on ne saurait en ce domaine tirer de règle générale. Jean Gabin peut certes incarner « Le Président », en 1960, mais grâce à un savant dosage de conformisme et de fausses audaces (ainsi de l'antiparlementarisme alors à la mode et si fréquemment exprimé dans le monde de la politique et de la presse). Souvenons-nous que « Clochemerle », sous la IV[e] République, « fut presque une affaire d'Etat »[133] et que si « Un grand patron » de Yves Ciampi eut quelques difficultés avec des milieux professionnels et avec la Commission de contrôle, c'est que ce film avait le tort de faire songer à la médecine et aux médecins ![134]. De ces exemples divers, sans que l'on puisse parler même d'un semblant de critère, se dégage l'impression que l'autorité de contrôle censure parfois ce qui lui paraît de nature soit à susciter évidemment les protestations de milieux sociaux organisés et influents, soit à atteindre gravement la considération du public pour les autorités ou certains groupes. Selon le Secrétaire d'Etat à l'Information, qui a donné une forme très générale à cette dernière préoccupation, le Gouvernement a le « devoir de protéger *des groupes sociaux de la nation* contre *la diffamation* et *l'atteinte à leur idéal* ou à *leur honneur* »[135]. De la disparité des quelques exemples de cette protection, on ne peut dégager aucune notion sûre de ce qui, aux yeux de l'autorité ministérielle, diffâme ou atteint l'honneur ou l'idéal, non plus qu'il n'est possible de cerner précisément ceux des groupes sociaux de la nation qui sont ainsi protégés. Tout au plus peut-on relever la concordance des interdictions totales de films d'esprit anticlérical (sans que l'intervention soit ou ait été systématique, comme tendrait à le prouver l'autorisation accordée à « Viva Maria » en 1965, sous le couvert, il est vrai, du burlesque) : « L'Imitation du cinéma » du belge Marcel Marien suscita un temps quelques remous dans les salles de Bruxelles, mais ne fut pas interdit en Belgique : il le demeure en France ; « Les Désaccords d'Evian », produit par l'U.F.O.L.E.I.S. et réalisé par Raymond Lefevre, témoignant du même esprit, a été l'objet d'une mesure d'interdiction totale

133. Schlossberg, op. cit., p. 49.
134. Op. cit., p. 52.
135. M. Yvon Bourges, à l'Assemblée nationale, le 1[er] mai 1966, lors de la discussion des questions orales déposées à la suite de l'interdiction de « La Religieuse ».

en 1966 ; surtout, l'interdiction au début de 1966 du film tiré de l'œuvre de Diderot, « La Religieuse », a-t-elle été évidemment une mesure de protection de cette sorte, et a même été l'occasion pour l'autorité de censure d'exposer et de justifier ses motivations. Mais l'on ne saurait en aucune façon être autorisé, de là, à clore l'énumération des groupes sociaux protégés ou susceptibles d'apparaître tels. De même, on ne saurait toujours parler de tabou en cette dernière matière, de la protection de la susceptibilité des groupes sociaux et des autorités qui ne sont ni les représentants supérieurs de la société politique ni les supports de cette société : armée, police, magistrature ; puisque les interventions y sont spécifiques, découragent la synthèse même si celle-ci est conçue comme un effort fragmentaire, provisoire et revisable, puisque l'analyse ne peut faire apparaître une sensibilité extrême, une sévérité égale, dans les interventions de la censure, il faut admettre que sont ici atteintes, en extension, les limites du sacré pour la censure française. Au surplus, l'affaire de l'interdiction de « La Religieuse » a mis en lumière un autre phénomène, voisin, connexe, mais différent, de l'imposition de Tabous politiques par l'Etat[136] : elle a indiqué une évolution significative et de grande portée de la censure centrale, qui tend, au-delà et tout à fait indépendamment du respect des bonnes mœurs, à prendre à son compte, à relayer, des exigences négatives ou positives touchant à la portée de philosophie morale et sociale des films ; qui tend, en un mot, à développer une action morale.

Paragraphe 2 : ACTION MORALE

Il s'agit du second aspect général de l'activité de la censure cinématographique ; il n'est pas moins politique, qu'il s'agisse des motivations, de l'objet ou des effets de cet effort pour

136. A la vérité, aux tabous politiques peut être ajouté un autre, un seul, à la fois d'hygiène et de philosophie sociale : la Commission de contrôle croit devoir recommander systématiquement l'interdiction totale de tous films sur la drogue : (ainsi d' « Images du monde visionnaire » (1968) de Henri Michaux, réalisé par Eric Duvivier) et quelles qu'en soient les justifications ou les précautions intellectuelles, morales ou sociales (et notamment, médicales) : on aurait pu, un temps, croire que ce « tabou » allait être progressivement affaibli, puisque, en considération de ses intentions, éloignées de toute incitation à l'usage de la drogue, et de coupures acceptées par le réalisateur, « Images du monde visionnaire » a finalement été autorisé (après, il est vrai, une polémique publique assez vive sur la décision d'interdiction initiale).

conformer la production cinématographique à un système de valeur, mais il ne fait pas de doute qu'au contraire, à l'inverse, de l'imposition de tabous, cet aspect de la pratique de la censure concerne moins directement et essentiellement les organes centraux normalement habilités pour le contrôle cinématographique : sans que cette préoccupation d'action morale puisse être déclarée avoir été jamais étrangère à la puissance publique, elle n'était pourtant assurément pas la source de mesures importantes ou spectaculaires, au point que l'intervention active de l'Etat en ce domaine, depuis 1959, a suscité, en des milieux divers, surprise, scandale ou satisfaction (ce « relais » final pris par l'Etat devra donc être finalement étudié).

Mais depuis les origines, cet aspect important, en France, de la censure cinématographique apparaissait lié spécialement soit à l'influence et aux initiatives de groupes de pression, soit aux décisions d'interdiction, et d'autres pratiques, des maires et préfets. Les groupes de pression ressortissaient et ressortissent des genres les plus divers : de quartiers ou, au contraire, se donnant comme champ d'action le pays tout entier, spontanés et quasiment inorganiques ou au contraire permanents, structurés, représentant des « institutions » privées importantes ; acceptant, utilisant l'idée du recours à la violence, à certaines formes de violence, ou au contraire respectant le cadre des lois et le principe de la libre expression d'autrui. L'étude de ces groupes montre aussi une grande variété dans la coloration des motivations d'action morale, et la diversité des systèmes de valeurs de référence.

Toutefois, il ne faudrait pas s'abuser sur quelques exemples erratiques : il reste que dans la très grande majorité des cas, l'orientation de philosophie morale et sociale de ces groupes est la même, et il reste que ces groupes s'appuient sur une « force morale », ou y font même référence, le plus souvent, qui est l'Eglise catholique romaine. Cette Eglise doit donc être considérée ici d'abord, à cet égard, dans sa doctrine et ses œuvres, puisqu'on peut supposer avec vraisemblance qu'elle est l'inspiratrice et la bénéficiaire de l'essentiel de la pression exercée sur le film à ces stades en général ultérieurs à l'octroi du visa de censure par l'autorité ministérielle (exceptionnellement, antérieurs) : la doctrine et l'activité de cette Eglise constituent le soubassement, en dernière analyse, des agitations des groupes et des interventions des maires. D'un autre point de vue, cette Eglise elle-même intervient directement, comme un groupe de pression, mais alors les caractères propres (de na-

ture, de dimension, d'influence et de responsabilité) qui sont les siens feront que cette action sera tout à fait spécifique.

A. — *Le moralisme catholique*

La position de l'Eglise sur le problème du contenu « moral » des films cinématographiques n'est pas que la pure et simple application des principes théologiques et de morale chrétienne : la position de l'Eglise en la matière est bien évidemment cela au principal, mais elle est enrichie d'une réflexion spéciale et approfondie sur les techniques de diffusion modernes de la pensée (sans que l'on puisse en aucune façon opposer l'une à l'autre). Les églises chrétiennes, et spécialement l'Eglise romaine, se soucient au plus haut point des nouvelles conditions d'évangélisation qui sont le produit de ces techniques de masses comme des besoins et valeurs qu'elles suscitent ou véhiculent ; aussi, la position de ces « forces morales » (qui n'en ont pas moins une pesanteur sociologique marquée) vis-à-vis de la censure des films, n'est-elle que le versant négatif d'une attitude plus globale ; il n'en demeure pas moins que ce côté, si l'on peut dire avec certitude qu'il est le plus net et le plus fouillé, est extrêmement important, accusé, détaillé, affiné. C'est aussi celui qui, sans conteste cette fois, développe les conséquences les plus vastes et les plus déterminantes dans la pratique de la création et de la vie des films. (L'autre versant, positif, se préoccupant d'exprimer par le film la conception chrétienne de la vie et les valeurs qui la fondent, sans recevoir dans la pratique des productions des applications négligeables, ne peut être mis — sur ce terrain objectif de la pratique — à égalité avec la préoccupation négative).

La finalité de l'enseignement en la matière des militants de l'Eglise romaine est d'abord surnaturelle ; mais elle s'exprime aussi par des considérations humaines ou naturelles : par exemple, la moralisation de la technique cinématographique est une condition d'une part d'une évangélisation des masses qui se heurterait à moins d'obstacle (on retrouve, au second degré, la finalité surnaturelle imposée par le prosélytisme nécessaire de la Rédemption), d'autre part de l'instauration d'une société humaine, où la dignité de l'homme ne serait pas méconnue mais respectée et exaltée.

C'est pourquoi l'intervention de l'Eglise, par ses institutions ou ses militants, pouvait être escomptée dès que le cinéma fut devenu un moyen de communication de masse. Après d'autres interventions pontificales plus ou moins incidentes, c'est le dis-

cours prononcé par le Pape le 24 juin 1955[137] qui constitue l'exposé de principe de la position ecclésiastique en matière de cinéma ; ce discours définit notamment les normes positives à mettre en œuvre par les films inspirés par une vision chrétienne du monde ; il invite clairement et fortement les catholiques à participer au développement de ces techniques de diffusion de la pensée, toute comme à les préserver avec vigilance de possibles déviations morales ou intellectuelles, et des autres désordres qui peuvent s'ensuivre. Les militants catholiques de France entendirent cet appel, et comprirent qu'ils ne pouvaient pas ne pas intervenir pour défendre leurs valeurs en ce domaine. Leur action à tout le moins visa à compléter, au niveau du laïcat, par la sélection des spectacles dans les salles, les recommandations de la Centrale catholique, et visa parfois à rappeler aux autorités publiques la mission qui est impartie à celles-ci par la doctrine de l'Eglise. Ils cherchèrent à travailler en ce sens de la manière la plus efficace, par la constitution d'alliances stratégiques ou tactiques avec ceux qui, hors de la confession catholique, pouvaient partager, pour d'autres raisons que surnaturelles, leurs préoccupations[138].

Dans cette entreprise, l'Eglise est naturellement amenée à se tourner vers le pouvoir politique pour le solliciter ou le requérir d'être son bras séculier. Se fondant sur le principe que « l'ordre voulu par Dieu embrasse la vie entière, sans excepter la vie publique dans toutes ses manifestations »[139], l'Eglise investit les autorités politiques d'une mission double de contrôle politique et de protection morale, pour la défense de cet ordre. Les techniques modernes de diffusion sont un point critique : aussi, dans l'Encyclique Miranda prorsus, le Pape Pie XII avertit que « l'autorité civile est gravement tenue de veiller sur ces nouvelles techniques ; mais cette attention ne peut se limiter à

---

137. Le texte français a été diffusé par « La Documentation catholique », 10 juillet 1955.

138. Voir Amédée Ayffre, « Cinéma, censures et valeurs chrétiennes ». In : Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, Paris, 1960, p. 127 : « Les chrétiens ne sont sans doute, au vrai, qu'une minorité dans la société contemporaine, même en France. Mais les valeurs évangéliques sur lesquelles ils ont choisi de fonder leur existence ont un rayonnement qui dépasse de beaucoup les limites proprement confessionnelles. C'est pourquoi, il est normal que les chrétiens fassent connaître à tous ceux qui partagent, sinon toujours leur foi, du moins leur manière d'envisager l'homme et la vie, ce qu'ils pensent des œuvres cinématographiques qui voient le jour dans la société qui est la leur ; dussent-ils ainsi s'opposer à des jugements se référant à d'autres croyances ou d'autres manières de vivre ».

139. Radiomessage du 23 mars 1952, A.A.S.S., t. XLIV, p. 277.

la défense des intérêts politiques, elle doit aussi sauvegarder la morale publique basée sur la loi naturelle qui, selon la Sainte Ecriture, est inscrite en tous les cœurs ». La responsabilité qui pèse sur les pouvoirs publics est ainsi précisée par une intervention publique de Mgr Dell' Acqua, alors substitut à la Prosecrétairerie d'Etat au Vatican[140] : « Le Pouvoir Civil ne fait qu'exercer sa fonction de promouvoir le bien commun quand, tout en favorisant une légitime liberté de la presse, il contient les excès de ceux qui vont jusqu'à se servir de ces armes que sont le Journal, la Radio, le Cinéma ou la Télévision pour attenter à la moralité publique, propager de dangereuses erreurs, répandre la calomnie, diffamer les personnes ou exacerber les passions populaires ».

Concrètement, ces principes se traduisent par deux orientations : d'une part le souci que la jeunesse soit « immunisée » contre ces « attentats », ces « erreurs » et ces « passions » ; d'autre part l'appui résolu apporté aux resserrements de la censure officielle. Le premier point est considéré comme la condition d'une véritable éducation, qui peut seule donner tout leur sens à « tous les efforts déjà accomplis en ce sens (en France), et (que le Saint Père) encourage volontiers » : « Il est important de nos jours que l'on forme avec soin le sens critique des jeunes, à l'âge où ils s'ouvrent à la vie civique et sociale. Non certes pour flatter un goût de la critique auquel cet âge n'est que trop enclin, ni pour favoriser son esprit d'indépendance, mais bien pour enseigner à vivre et à penser en homme dans un monde où les moyens de diffusion des nouvelles et des idées ont acquis une force de persuation si contraignante »[141]. Le second point pourrait être établi par grand nombre de faits ; qu'il suffise de se référer à des prises de position officieuses non dénuées de netteté, comme celle de la rédaction de la Revue internationale du cinéma (publiée par l'Office catholique international du cinéma) : « Nous souscrivons entièrement au désir de la France officielle de réformer sa Commission de Contrôle des films. Elle doit à sa réputation de ne pas répandre à travers le monde des films indignes d'elle »[142] ; ou encore celle[143]

---

140. Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine. Chronique sociale, Lyon, 1955, p. 8.

141. A. Dell'Acqua, op. cit., pp. 9-10.

142. Revue internationale du cinéma (O.C.I.C.), nº 41, 15 avril 1960, p. 7.

143. Jean Rochereau, « La grande pitié du cinéma français », La Croix, 21 mai 1960.

accompagnant le projet de l'Office catholique français du cinéma sur la réforme de la censure. A fortiori, les dispositions de ce projet sont-elles éclairantes : si la profession ne peut être totalement éliminée de la Commission de contrôle, l'Office catholique, qui marque ses préférences pour la première solution, envisage une seconde solution, où la profession n'aurait qu'une représentation très minoritaire ; la précensure est obligatoire, et le mécanisme est assorti de sanctions financières ; enfin, le Ministre a droit de décision discrétionnaire. Le projet, on le voit, a été suivi dans ses grandes lignes par la réforme de 1961. Il est impossible de prouver qu'il y a eu là plus qu'une coïncidence.

Bien entendu, proprio motu, et pour ce qui la concerne, l'Eglise ne manque pas de prêcher d'exemple la puissance publique. Tâche non inutile puisque certains indices laissent à penser que la production française serait, au regard de la morale chrétienne et du censeur ecclésiastique, la moins « morale » des productions nationales, la moins conforme à l'idéal normatif catholique. Ainsi, la statistique[144] des films entrés en Belgique de janvier 1946 à juillet 1947 révèle les pourcentages suivants de répétition entre les différentes catégories de la cotation catholique (Commission catholique de cotation) :

Catégorie de cotation	France	Total
Pour tous	11,0 %	32,0 %
Pour adultes sans réserves	21,5 %	27,5 %
Pour adultes avec réserves	25,0 %	23,5 %
Pour adultes, nettes réserves	19,5 %	10,0 %
A déconseiller et à proscrire	22,0 %	7,0 %
Films recommandés	2,5 %	4,0 %

Ainsi encore est-il possible de mentionner, non seulement en Belgique, mais aussi en Suisse et au Canada, la rigueur de la censure pour un grand nombre de films français[145] et la méfiance ou l'hostilité non déguisée des milieux catholiques de ces pays pour nos films. Ce point de référence externe étant

144. Nouvelle revue pédagogique, 10, 1947, p. 605.
145. Bigeard, op. cit., p. 143.

établi, il conviendra de voir dans quelle mesure la Centrale catholique du cinéma, travaillant en fonction du public français, peut modifier les critères de jugement moral sur les films (par exemple en les nuançant) ou bien peut adapter l'application de ces critères aux films présentés sur le marché français.

La « Centrale catholique du Cinéma, de la Radio, et de la Télévision » est en France l'organe compétent pour établir et diffuser les recommandations de l'Eglise aux fidèles en matière de spectacle cinématographique ; elle s'acquitte de cette tâche notamment en publiant une cotation morale des films qui sont programmés sur les écrans français, que ces films soient des créations ou des reprises. Les critères de cotation sont publics et explicites : il y a donc un code de censure à la base de l'activité de la Centrale, et un code non dissimulé. Au besoin, la cotation de chaque film est justifiée jusqu'à un certain point par des considérations qui sont développées dans la fiche filmographique, c'est-à-dire que le soin est pris d'expliciter suffisamment la codification. Il est intéressant de relever la partie de la codification qui concerne les films porteurs de valeurs nocives :

« 4 A. — *Films pour adultes avec réserves :* Les films cotés 4 A ne conviennent jamais aux enfants. Les films présentent quelques bons éléments, mais des éléments mauvais ne sont pas explicitement désapprouvés, et leur appréciation ne dépend plus que du jugement des spectateurs. Ils s'adressent donc à un public d'adultes particulièrement avertis. Cette catégorie de films ne sera pas programmée dans les salles à caractère familial.

4 bis. — *A déconseiller :* Films ne pouvant que nuire à la majorité des adultes et porter préjudice à la santé spirituelle et morale de la société. Même lorsque l'impression fâcheuse est atténuée par le caractère historique, la valeur artistique ou l'allure humoristique de l'œuvre, on rangera dans cette catégorie les films qui présentent comme naturelles et saines des idées fausses, les films dont le climat est nettement malsain, ceux dont la conclusion est délibérément noire et pessimiste, les films où un élément mauvais est intolérable.

« 5 A. — Par discipline chrétienne, *il est demandé de s'abstenir de voir les films cotés 5 :* Films qui prônent ouvertement des idées mauvaises ou subversives ; qui attaquent la religion ou qui la rendent méprisable, odieuse ou ridicule ; qui font complaisamment étalage de vices, de crimes ou de dérèglements, sans la compensation d'éléments bons de réelle valeur ou sans atténuation sensible de l'impression mauvaise par le ton burlesque, l'ambiance d'invraisemblance ou le caractère historique ».

On le voit, de la politique à l'éthique en passant par la morale, l'impression que l'on peut retirer de ces directives est plus celle d'un continuum et de gradations complexes et souples que de domaines qui se puissent délimiter par des frontières distinctes. Sans doute peut-on réduire le texte à une ossature : la fausseté des idées, le climat malsain, le pessimisme de la conclusion sont autant de raisons de déconseiller un film ; l'apologie d'idées mauvaises ou de la subversion, les attaques anti-religieuses, l'étalage complaisant de certains dérèglements sont des raisons d'en proscrire le spectacle. Sans doute peut-on aussi donner leur importance aux restrictions à la sévérité de la censure qui se peuvent déduire a contrario des derniers éléments de discrimination de la catégorie 5 : ces étalages complaisants de vices, de crimes ou de dérèglements, que l'on peut trouver dans certains films, peuvent être heureusement rachetés soit par une sorte de compensation par l'introduction d'autres éléments « bons », soit par une atténuation qui résulte de la situation de l'intrigue ou de son traitement cinématographique. Positivité des valeurs et irréalité du message filmique sont ainsi pour le censeur catholique les contre-poisons de cette catégorie de films où la critique décèle certains « étalages complaisants » d'aspects de la réalité psychologique, physique ou sociale. Sans doute enfin peut-on, en rapprochant les trois catégories sus-mentionnées de la cotation, déceler un élément qui se voit reconnaître une grande importance ; l'intention subjective se manifesterait, si l'on interprète comme il se doit le texte, par l'approbation ou la désapprobation explicite, et par la prise de position implicite que constitue un certain traitement du sujet, et en particulier, le « ton » de l'œuvre, son « allure », son « ambiance »... Mais tout ceci, qui ne saurait être négligé, ne rend pas compte des nuances qui résultent de ce que ces idées ne sont pas présentées vraiment dans le texte comme autant de catégories, mais au contraire dans le cours, plein de fluidité, d'une énumération dont on ne saurait dire avec certitude qu'elle est surtout catégorique et limitative.

La question qui pourrait se poser à ce point serait : peut-on penser, doit-on conclure, avec tel analyste[146] que « la C.C.C.R.T., elle, préfère la fiction à l'eau de rose, le film factice susceptible de « rassurer » et d'éteindre les inquiétudes morales, philosophiques ou politiques » ? Posée en ces termes, une telle ques-

146. J. Chevallier, Image et Son, nº 140-141, p. 17.

tion serait une réponse. En rejetant l'a priori que traduit la formulation, il est pourtant nécessaire d'éclairer le fond de ce qui est en question. Sur la base du code de censure catholique, la réponse ne peut être, dès lors, que balancée dans ses éléments : d'une part le code manifeste de la méfiance pour la présentation brute de situations ambiguës dont l'appréciation ne dépendrait que du jugement des spectateurs : de tels films soulèvent des « réserves », même pour leur projection devant un public d'adultes ; le code se montre sensible au « pessimisme » qui peut se dégager d'une œuvre, spécialement de sa conclusion ; il ne saurait tolérer que soient éveillées des inquiétudes morales, philosophiques ou politiques qui paraissent « fausses », « mauvaises », ou « subversives » aux autorités de l'Eglise catholique. D'autre part, en sens inverse, il est clair que le code n'exclut nullement le film susceptible d'éveiller, en tant que telles, toutes inquiétudes morales, philosophiques ou politiques. Par suite, l'étude du code de censure catholique ne peut être seulement littérale ; c'est la considération de l'application de ce code aux espèces concrètes qui permettra de fixer le point où la Centrale catholique française estime qu'un film n'éveille plus des inquiétudes morales, philosophiques ou politiques vraies, bonnes et édifiantes, mais fausses, mauvaises et subversives.

Cet aspect particulier de la cotation catholique a fait l'objet d'une analyse détaillée[147] ; il ressort de cette étude que la pratique de la censure catholique considère, pour établir ses motivations de cotation, aussi bien le sujet ou le thème principal ou secondaire, que le « devenir » des thèmes au travers du traitement que leur fait subir le cinéaste du générique initial jusqu'à la dernière image, et que — comme il est apparu déjà de l'analyse du code lui-même — la valorisation ou la dévalorisation, chacune positive ou négative, portant soit sur l'œuvre dans son ensemble, soit sur tels éléments privilégiés, qui résulte de l' « équilibration » spécifique des valeurs dans le film », voire de l'atténuation de la négativité par une technique d'irréalisation (comme le dépaysement géographique, le dépaysement historique, ou le burlesque...).

Les sujets sont répartis, à l'analyse du corpus « jurisprudentiel » de la Centrale catholique (quelque 3.000 textes fortement codifiés, pour les années 1960 à 1965), en quatre caté-

147. Claude Bremond, « Ethique du film et morale du censeur », Communications, nº 9, (1967), pp. 28-46.

gories : sujets positifs (peinture de qualité morale, de vertu ; thèmes hagiographiques), sujets négatifs (peinture de défaut ou de vice) ; sujets « neutres », par eux-mêmes non valorisés, mais qui éventuellement peuvent l'être par suite du traitement qu'ils subissent, et qui se répartissent en sujets neutres anodins (voyages, « menus incidents de la vie quotidienne », etc...) et en sujets neutres mais « critiques », « délicats », qui appellent une valorisation positive ou négative selon le traitement qu'ils subissent.

Traiter de cette dernière catégorie de sujets « constitue pour le réalisateur à la fois une promotion et un risque », selon l'auteur de l'étude précitée, qui range notamment sous cette rubrique les thèmes de la sexualité dite morale, l'alcoolisme, la prostitution, la jeunesse en perdition, la psychopathologie, et aussi « les interrogations concernant des notions ou des institutions tenues pour essentielles à l'ordre social, comme la justice, les limites de l'obéissance aux autorités légales, le crime de guerre, l'objection de conscience ; enfin, les sujets à résonance historique ou politique, lorsque l'idéologie qui les anime met en question les positions traditionnelles de l'Eglise »[148]. Mais la cotation affronte une plus grande complexité en prenant en considération les éléments thématiques secondaires ; ce sont d'ailleurs ces éléments qui prêtent le plus souvent à critique de la part de la Centrale pour les films de production courante, le « thème principal (étant) presque toujours choisi et développé selon les normes d'un conformisme rigoureux »[149], et la critique impute à ces éléments soit la violence, soit l'érotisme, soit le sacrilège.

Le code permettait déjà de comprendre que le censeur attache une grande importance au développement du sujet, de la présentation au dénouement : la noirceur de la conclusion (victoire de valeurs négatives) ou le pessimisme qui s'en dégage donnent une « impression fâcheuse ». Ce résultat est corroboré par la vérification expérimentale[150]. Sens du développement du point de vue de la distribution des valeurs, et situation finale du même point de vue, sont bien des idées maîtresses qui se dé-

148. Claude Bremond, op. cit. p. 30.

149. Op. cit., p. 35.

150. Claude Bremond, op. cit., p. 31 : « Exception faite du cas limite des sujets tabous, donc irrécupérables, l'éthique du récit est dominée par un schème rétributif : est considérée comme positive l'évolution qui consacre la réussite du Bien et/ ou l'échec du Mal ; négative l'évolution qui aboutit à l'échec du Bien et/ ou à la réussite du Mal ».

gagent de la pratique, comme on pouvait s'y attendre sur la base du code. S'agissant du « pessimisme » qui, selon l'appréciation catholique, se dégagerait de certaines œuvres, et tout particulièrement du « pessimisme » nourri d'une réflexion philosophique et sociale, la Centrale insiste sur la réprobation qu'elle attache au sens moral de ces œuvres, par exemple « L'Immortelle », de Robbe-Grillet, où « malgré la beauté formelle incontestable de l'œuvre (...) une sorte de fatalité implacable semble écraser les êtres et donne à l'ensemble une atmosphère envoûtante et pessimiste » ; par exemple encore « Le Procès », de Welles, d'après l'œuvre de Kafka, film qui « ne peut qu'être réservé à des adultes avertis qui sauront réagir et retrouver devant cette conception de la vie sans issue pour l'homme le sens de l'espérance chrétienne ».

Quantitativement, les interventions réprobatives de la Centrale française peuvent enfin être regroupées par thèmes très généraux : ce sont les « points névralgiques », où s'opposent morale chrétienne et création cinématographique. On y trouve évidemment la vie sexuelle[151], et les débats sur l'avortement et l'euthanasie, de même que les situations ou débats de conscience qui risquent d'affaiblir la réjection du suicide ; on y trouve encore les situations filmiques, nombreuses dans la production, qui reposent sur la satisfaction recherchée de l'esprit de vengeance. Mais ce sont les sujets ou les détails religieux qui éveillent la plus grande susceptibilité du censeur catholique : depuis les attaques contre la religion et les valeurs reconnues par les chrétiens[152], jusqu'à l'identification de l'Eglise et de forces ou d'actions mauvaises[153] ; depuis les représentations de religieux trop « souples », ou trop « raides », trop humains ou trop

151. « Des réserves morales sont à formuler sur la conduite des héros du film (« Adieu Philippine »), pour qui le flirt et la liberté de vie sont chose naturelle et inévitable » ; « Les Vierges » est un film à déconseiller puisqu'il « présente sans cesse la virginité comme un préjugé dépassé », tout comme « Un couple », qui « risque de faire apparaître le mariage comme une institution basée sur le mensonge » et qui développe une « morale de sincérité qui exclut toute union durable, sinon médiocre et méprisable » ; la « satire de la législation italienne qui sanctionne l'indissolubilité du mariage » que porte « Divorce à l'italienne » empêche ce film d'être sauvé par son traitement humoristique ; etc...

152. « Les sept péchés capitaux », « L'ange exterminateur », etc...

153. Op. cit., pp. 43-44 : « Le journal d'une femme de chambre » confond systématiquement dans une même réprobation les valeurs chrétiennes et un certain milieu social » ; dans « L'attaque de San Cristobal », « le fanatisme religieux, joint à une implacable dureté, risque de présenter la religion sous un mauvais aspect » ; « Une cita de amor » risque d'affermir, dans les esprits peu avertis, la conviction que la religion est compatible avec l'injustice, la cruauté, la passion charnelle coupable ».

inhumains, jusqu'aux représentations qui peuvent donner du sacerdoce, chrétien ou pas, une idée fausse[154].

L'auteur de l'étude susmentionnée conclut à l'existence d'un dernier point névralgique, où la Centrale catholique serait contrainte de manifester sa vigilance : ce serait celui de la « morale marxiste et d'une manière plus générale, celui de l'idéologie marxiste. Il est certain que le développement de thèmes idéologiques marxistes appelle des réserves de la part du censeur catholique. En ce qui concerne la morale, d'autre part, il est certain que des exemples peuvent être apportés, qui attestent les réserves catholiques devant certains films en provenance de l'Union soviétique et de démocraties populaires : ainsi est-il écrit, à propos de « Ciel pur », de Grigori Tchoukhrai, que « la valeur exemplaire de fidélité, de courage et de persévérance dans l'adversité des deux héros du film est malheureusement entachée par le fait qu'ils passeront toute leur vie dans une union libre qu'ils ne se préoccupent pas de régulariser. Par ailleurs, le héros exprime son regret de ne s'être pas suicidé plutôt que de s'être rendu à l'ennemi ». Pourtant on peut se demander si, sauf cas exceptionnels, sans doute en accroissement, jusque vers 1968, sans doute aussi concernant surtout des films en provenance de Pologne ou de Tchécoslovaquie, le moralisme catholique entre véritablement en conflit, dans le cas général, avec la morale qui se dégage de la production des pays d'inspiration « marxiste ». Il semble plutôt qu'il y a là — encore une fois dans le cas général, et encore une fois avec plus de vérité pour le passé le plus ancien que pour le passé le plus immédiat — la rencontre de deux moralismes dont les finalités ultimes sont peut-être différentes, voire opposées, mais dont les préoccupations immédiates comme les préceptes et les recettes concrets ne se peuvent distinguer. Un recensement sommaire[155] confirme cette thèse : en effet, il fait apparaître que pour les années 1949 à 1956, un peu moins de cinquante films soviétiques « sortirent » en France ; or, 30 de ces films furent cotés 3 et 3b (visibles pour la jeunesse) par la Centrale catholique,

---

154. Op. cit., p. 44 : « Ainsi dans une variante burlesque des « Trois Mousquetaires », ce Cardinal de Richelieu qui favorise un adultère « car cela sert sa politique » ; dans « Geronimo », ce pasteur qui justifie abusivement « par des citations de l'Ecriture, des exactions commises aux dépens des Apaches » ; dans « Nefertiti, reine du Nil », « des allusions au rôle excessif des grands prêtres et l'évocation de la religion chaldéenne, proche de la religion juive, demandent une mise au point ».

155. Voir : France Observateur, 23 février 1956, p. 15.

12 furent cotés 4 (sans réserves morales pour les adultes), 5 cotés 4a (pour adultes avec quelques réserves morales), aucun film ne fut coté 4b (à déconseiller), et un seul fut coté 5 (à proscrire), il s'agissait de « Pierre le Grand », et la motivation de la décision reposait sur les scènes d'orgie que la reconstitution historique met en scène. Réserve faite des cas particuliers et de l'évolution signalée, il convient donc de retenir cette idée que la morale qui peut se dégager des films naguère produits dans le camp socialiste n'est pas, ou n'a pas été, un objet d'opposition conflictuelle avec la morale chrétienne telle que l'entend, en France, la Centrale catholique du cinéma[156].

En conclusion de développements consacrés à la cotation catholique en France, une remarque très générale doit être faite, car ce qu'elle vise est décisif dans un grand nombre de cas : la Centrale catholique distribue sur un film un jugement moral *relatif*. Sans doute ce relatif ne doit pas être recherché dans la conception des valeurs chrétiennes, ou dans leur application à telle situation : que le censeur hiérarchise ses valeurs, qu'il nuance l'application de ces valeurs en fonction de leurs rapports réciproques, cela est évident, mais une telle recherche, pour fixer les structures du système, ne saurait être entreprise ici. Par contre, le relatif du jugement moral est reconnu sans difficulté par le censeur, et doit être apprécié ici dans ses conséquences, lorsqu'il s'agit de prendre en considération non plus la valeur chrétienne mais le public qui est le destinataire du film examiné.

Le public qui est pris en considération est d'abord le public moyen de ce pays déterminé qu'est la France ; la revalorisation du jugement est ensuite expressément recherchée par la répartition aussi fine que possible des différentes catégories de ce public concret entre les différentes cotes (jeunesse, adultes avertis, particulièrement avertis, non avertis, etc...). Cette constatation implique deux choses : d'une part que le censeur se fixe moins comme mission de définir et appliquer la valeur chrétienne pour elle-même que, surtout, de viser les possibilités d'influence, sur un public donné, de l'œuvre par rapport à cette valeur chrétienne : la cotation de la Centrale catholique est essentiellement pratique et pastorale, non pas dogmatique dans son objet même s'il peut lui arriver de l'être dans ses démarches. D'autre part, cette constatation initiale emporte que, et même

156. Ce résultat important sera vérifié et éclairé par l'étude idéologique.

si le jugement chrétien sur un film, formulé par un organe officiel, est réfléchi, pondéré, nuancé, un décalage existe inévitablement entre le public moyen que la cotation cherche à orienter et d'autre part tel ou tel public particulier qui se distingue peu ou prou à différents égards (région, formation intellectuelle, ambiance professionnelle, âge, etc.) du public moyen (un tel public moyen étant d'ailleurs, par définition de la moyenne, une réalité conceptuelle mais non sociologique) ; à partir de là, on est obligé de déduire que les prescriptions de la cotation n'ont pas une portée absolue, dans l'obligation morale qu'elles constituent pour les fidèles. Il est naturel par suite que la Centrale introduise de plus en plus dans la cotation des circonstances atténuantes, voire des excuses absolutoires, pour rendre compte de films qui ne paraissent pas toujours conformes à la morale traditionnelle de l'Eglise ; elle tient compte ce faisant des évolutions qui se produisent dans des publics particuliers sous des influences intellectuelles ou autres, et qui font juger qu'après tout la représentation de certaines situations passe, dans la société française, du controversé et du délicat dans le banal et l'anodin. En particulier, l'autonomie évidente et reconnue de l'esthétique (en tant que *réussite*, non en tant qu'élaboration) tend à amener le censeur chrétien, tout en formulant des réserves sur le fond du problème moral soulevé par un film, à nuancer considérablement ses recommandations, en tenant compte des possibilités d'influence, pour tel ou tel public — et pour le public « moyen » lui-même finalement.

La cotation visant l'influence du film sur les publics, il est naturel qu'elle-même soit considérée quant à sa propre influence sur ces publics, soit en d'autres termes quant à ses effets sur le film. Le problème est complexe. On voit clairement l'incidence directe de la cotation sur la distribution et les recettes de la production : dans chacune des régions de France, le réseau des salles dites « familiales » ne passe au programme que les films cotés 3, 3b et 4 ; or, il y a quelques 1.200 salles familiales en France. Les diminutions de recettes qui suivent une cotation sévère, et qui proviennent de la désaffection d'une partie du public ou de la méfiance des exploitants des circuits commerciaux, doivent-elles être imputées à l'incidence directe, ou déjà indirecte, de la cotation ? De toute façon, il est impossible de chiffrer le « manque à gagner » : tout n'est que conjectures. Admettons par conséquent que ces phénomènes relèvent plutôt du cycle de la désaffection commerciale et de l'autocensure ultérieure, c'est-à-dire de l'incidence indirecte de la cotation.

« Nous acceptons votre travail sous réserve de l'Office Catholique du Cinéma » écrit un producteur-distributeur au réalisateur Aurenche[157] : voilà un exemple pour le stade de la production. « Méfiez-vous fillettes » est retiré après le premier jour de projection publique, et jusqu'à ce que les coupures soient faites qui avaient été demandées par la Centrale catholique[158] : voilà pour le stade de la distribution et de l'exploitation. Il est notoire que la distribution est très sensible aux pressions de la Centrale. Peut-on en dire autant, d'une manière aussi générale, de la production ? Quelque prudence que l'on pratique en un tel domaine, occulte par nature, il semble légitime d'avancer les idées suivantes.

L'action morale d'inspiration religieuse, et en particulier celle que l'on peut rattacher à l'Eglise catholique, ne suscite pas l'opposition ouverte des grandes sociétés de production ; ces sociétés paraissent tenir le plus grand compte de la future cotation morale de leurs films, et éviter d'affronter directement la réprobation de la Centrale. Si toutefois opposition il y a, ce peut être chaque fois, d'une manière subreptice, oblique, dans l'introduction, « à la marge » des interdits, d'éléments considérés comme des piments commerciaux et sur lesquels on espère que la Centrale ne s'arrêtera pas trop fermement. La cotation catholique est considérée comme une contrainte commerciale normale, dont il faut tenir le plus grand compte, quitte à « tricher » si faire se peut pour allécher le grand public.

Peut-on aller plus loin ? Une opinion a cours dans le milieu cinématographique, selon laquelle cette acceptation d'ensemble du contrôle confessionnel par la profession, et de l'autocensure qu'elle implique, ne serait pas explicable seulement par la précédente considération d'intérêt commercial portant sur les recettes attendues : cette acceptation d'ensemble s'expliquerait aussi parce que la production serait bien aise du code de censure catholique, qui irait tout à fait dans le sens qu'elle-même poursuit, visant un objectif qui serait la « création » d'un produit de pur divertissement et de grande consommation : irénique parce qu'anodin, optimiste parce qu'irréel, moralisateur parce qu'hypocrite. Que faut-il en penser ? Il est de fait que les grandes sociétés de production n'envisagent souvent que ce genre de films, et par conséquent on pourrait admettre de leur

157. Rapporté par Schlossberg, op. cit., p. 41.
158. L'Opposition artistique, n° 2, novembre 1964, p. 5.

prêter ce calcul, qui irait au-delà de la pure coïncidence. Mais la vérité de cette supposition ne paraît pas fermement établie pour la France. Peut-être justement parce que la production française est dans l'ensemble artisanale, peut-être parce que l'ambiance intellectuelle et morale de la création artistique en France, et de la création cinématographique notamment, exerce une influence dans un sens tout différent sur les producteurs, il ne semble pas que cette hypothèse soit en ce pays opérationnelle (au contraire, sans doute, d'Hollywood). Un exemple illustrera cette conclusion : parlant de son film « Thérèse Desqueyroux », le cinéaste Franju tient ce propos[159] : « Si la Centrale catholique a été mécontente de « Thérèse » (alors que Mauriac, lui, en a été content), c'est tout de même parce que mon film n'allait pas dans les vues de ce triste organisme ». Ce qui est éclairant c'est bien entendu : « alors que Mauriac, lui... », François Mauriac étant un intellectuel dont on pourrait difficilement suspecter la foi catholique et l'exigence de moralité.

De toute façon, il convient de garder présente dans l'esprit cette vérité que la cotation, quelque préjudice direct ou indirect qu'elle serait susceptible d'entraîner pour un film ou pour la création filmique, ne diffère que quantitativement et par gradation, mais non pas qualitativement, de l'exercice de la critique par les journaux, revues et autres cadres de l'opinion. Dans son principe, sa valeur normative s'adresse d'abord aux fidèles, qu'elle oblige en leur conscience, et seulement d'une manière dérivée aux commerçants et artistes, qu'elle contraint en leur espoir de gain et d'influence. Mais ce qui fait la force de la cotation marque aussi sa limite : qu'en est-il de sa valeur lorsque on n'est pas assuré de la discipline du fidèle ? de la rigueur du censeur public ? de la soumission du cinéaste ? Il convient alors que l'Eglise recourre à d'autres moyens d'influence, comme des interventions spéciales soit auprès des autorités politiques, soit auprès des fidèles d'une paroisse ou d'un diocèse, soit enfin, bien qu'elle y répugne, en direction du grand public : comme cette manifestation de rue, à Bayeux, contre « Le Blé en herbe », organisée par l'évêque Picaud...

Mais l'Eglise répugne à donner ces formes à son magistère moral : à ce point, judicieusement, elle estime que ses fidèles doivent moins intervenir « *en tant que* » chrétiens qu' « *en* chrétiens ». C'est pourquoi, notamment, il faut se garder de

159. Image et Son, nº 192, mars 1966, p. 25.

confondre par exemple Centrale catholique et Associations familiales diverses ; bien que leur inspiration fondamentale soit souvent la même, leurs jugements sont parfois opposés, et leurs moyens d'action exceptionnellement comparables. L'action de l'Eglise s'arrête là où commencent les domaines des différents activismes d'ordre moral. A bien des égards, les traits de l'action morale sur le cinéma et le pays sont différents dans le champ des groupes de pression ordinaires de ce qu'ils étaient dans le champ de cette force morale tout à fait exceptionnelle qu'est l'Eglise.

B. — *Activismes et censures locales*

Si on les considère d'une manière générale, sans tenir compte au premier abord des nuances ou des oppositions qui peuvent en distinguer certains parmi la majorité, les groupes de censure apparaissent comme des organismes de minorités agissantes, tendant à la répression, au nom de tabous moraux d'inspiration religieuse, et qui exercent leur activité d'une manière analogue à celle des groupes de pression économiques et sociaux de la société moderne : prises de position et mises en scène valorisantes, menaces, démarches, utilisation normale ou détournée des différents moyens légaux, recours ultime à la violence, et capitalisation des résultats obtenus.

En ce sens, les groupes de censure qui interviennent dans le cinéma ne sont ni propres à la France, ni un phénomène spécifique des vingt dernières années. Aux Etats-Unis, le modèle du genre a pris naissance entre les deux guerres: la National Legion of Decency, organisation catholique, groupe vingt millions de personnes. En Italie, l'efficacité des organisations d'action catholique est grande[160]. En France, l'un des premiers succès de groupes similaires fut l'interdiction, lors de sa sortie, de « Zéro de conduite », réalisé par Jean Vigo en 1932-33 : on avait eu connaissance d'une vigoureuse protestation des « Pères de famille organisés ». Mais le développement décisif de cette action, comme une source parallèle mais plus politique, devait attendre la Révolution Nationale ; les militaires ayant accepté l'armistice ne pouvaient que se préoccuper davantage du moral de la na-

160. « Ajoutons à ce tableau l'existence d'une censure des spectacles qui, jusqu'à une époque récente (avril 1962), s'étendait aux œuvres théâtrales. Les organisations catholiques constituent un instrument d'intervention actif dans cet effort de discrimination (spécialement cinéma) ». J. Meynaud, « Les catégories dirigeantes italiennes », Revue française de science politique, XIV, n° 4, (août 1964), p. 661.

tion, et encourager les régénérations morales. Des incidents sont signalés le 27 octobre 1940 à l'Alhambra d'Asnières. De même une manifestation se déroule le 7 décembre 1941 aux « Variétés », à Gennevilliers, où est programmé « Le Puritain » : les jeunes d'un Centre de Jeunesse voisin, conduits par leurs cadres, réclament « des films propres pour une jeunesse propre ! » avant de se retirer au cri de : « Les bons Français suivez-nous ! ». Ces derniers exemples sont rapportés dans la presse à l'époque, et commentés favorablement, peu après la libération du pays, par un petit manuel à l'usage des animateurs d'action morale[161]. Les conditions de l'époque rendent à ce moment-là délicate une action naguère entreprenante ; incertitudes et désarroi minent le moral des militants : aussi est-il important de les réconforter et de les armer de connaissances juridiques, et c'est à quoi le manuel précité s'emploie.

Après avoir reproduit des arrêtés-types, l'auteur met en lumière le principe fondamental : « *Les Maires ont tous pouvoirs*. Bien se pénétrer de cette idée, que le Maire (ainsi que le Préfet) est — dans le cadre des lois existantes — maître et responsable de la tenue morale de la commune, de la ville qu'il administre »[162], et les circonstances politiques dans lesquelles s'installe le nouveau régime de la France libérée, elles-mêmes, sont interprétées comme pour partie utilisables : « Le Maire, en vertu de ses attributions de police, a, *plus que jamais*, pleins pouvoirs pour interdire, principalement en Province », etc..., « il ne faut pas hésiter à le lui demander lorsqu'il y a lieu ». En outre, « le Maire peut exiger que les coupures jugées nécessaires soient faites »..[163]. Il est inutile de faire ressortir davantage le caractère juridiquement erroné, en droit positif, de la plupart de ces propositions. Elles n'en sont pas moins révélatrices autant de la technique d'utilisation fallacieuse du droit que de l'inspiration politique qu'elles veulent servir : une conception hiérarchique, autoritaire, coercitive, et d'ordre moral, de l'administration publique et de la vie sociale.

L'inspiration et les prétentions juridiques ainsi rapidement éclairées, il faut considérer les effets utiles qu'emportent ces

161. R. Badoche : Pour lutter contre le film immoral et le cinéma antifamilial. Paris, Ed. Jeunes Foyers (S.d.), in 8° (éd. 1948, rev., aug., et corrigée, 30e mille), p. 14.

162. Op. cit., p. 13.

163. Voici encore : « Les Maires peuvent donc toujours, pour des raisons tirées de l'ordre public, dont ils sont seuls juges, interdire la production d'un film ou d'une catégorie de films visés par la Censure », op. cit., p. 6.

pressions pour les groupes d'action morale. Sur ce point, les observations les plus concrètes rejoignent les conclusions générales d'observateurs[164], comme aussi la satisfaction non dissimulée des activistes : « L'action auprès des directeurs de salles est le point le plus important à promouvoir par les militants. *Si vous voulez agir efficacement* il faut entrer en relations et être en très bons termes, pour commencer, avec le Directeur de salle de votre quartier, de votre ville... Si la manière courtoise ne réussit pas, il vous sera facile de passer à l'attaque. Il est d'expérience que, neuf fois sur dix, on obtient plein succès ! »[165]. L'action conjuguée ou alternative auprès des autorités locales et auprès des directeurs de salles obtient des succès très nets, aux dépens des films qui auraient franchi les barrages de l'autocensure et de la censure nationale.

Encore faut-il que les comités locaux soient nombreux et vigilants, ce qui suppose de la part de leurs membres qu'ils soient portés par un mouvement de passion et soutenus par une campagne d'ampleur nationale ; faute de quoi l'action locale périclite et se dégrade.

Précisément, et sauf quelques cas particuliers (comme par exemple « La fiancée des ténèbres », film « pro-albigeois » qui excitait au lendemain de la libération le mécontentement des militants d'action morale), on constate à l'étude de la presse, que l'action locale de « censure » cinématographique, privée ou administrative, suit le rythme de grandes vagues d'opinion, qui se manifestent par ce qu'on pourrait appeler le « terrorisme municipal » à l'égard des films. Pour la période, il s'en distingue deux d'ampleur considérable : la première sous la IVe République, en 1955 ; la seconde sous la Ve République, en 1959-1961. On peut aussi distinguer la recrudescence de 1961 de la « vague » de réprobation, de manifestations, et d'interdictions de 1959.

La première vague, celle de 1955, fut incontestablement et étroitement coordonnée par un milieu parlementaire précis ; dans cette bataille, un leader apparaît en évidence : l'abbé Gau, député du Mouvement républicain populaire, pour qui « le crime et la sensualité sont les deux mamelles avachies du cinéma

164. Delamotte, op. cit., p. 32 : « (L'exploitant) sera soumis éventuellement aux réclamations et aux pressions d'organismes locaux... »

165. Badoche, Pour lutter contre le film immoral et le cinéma antifamilial, op. cit., pp. 13-14.

français expirant »[166] et qui prend l'initiative d'écrire au Ministre (M. André Morice) : « Si, dans le domaine du cinéma, l'on s'obstine à tout permettre, si la publicité continue à exhiber des scènes dévergondées, après avoir épuisé tous les moyens d'influence, nous aurons le devoir de « passer à l'action » en organisant des manifestations »[167]. Successivement, les deux types d'action furent pratiqués. D'abord, les interventions persuasives : aux dires d'un observateur[168] « une bonne trentaine de députés M.R.P. » interviennent auprès du Centre national du cinéma, se prévalant de titres divers, pour obtenir l'interdiction du « Blé en herbe » ; l'abbé Gau, non content d'avoir fait interdire l'adaptation de « Jésus-la-Caille », de Francis Carco, sous ce titre jugé offensant, exprime son mécontentement que le nom « Jésus-la-Caille » apparaisse, indiquant l'œuvre adaptée, sous le titre retenu de « M'sieur la Caille »[169]. Mais « Le blé en herbe » sera seulement interdit aux moins de seize ans, et encore cette interdiction sera-t-elle rapportée par le Ministre lorsqu'il aura vu le film, et — toutes choses égales par ailleurs — « M'sieur la Caille » continuera à porter sur les affiches publicitaires le titre de l'œuvre littéraire adaptée. Aussi l'action se portera-t-elle à un autre niveau — des agitateurs diraient en leur langage : à un plus haut niveau. Une campagne se développe dans le pays contre « Avant le Déluge », contre « Le blé en herbe », nourrie d'articles de la presse catholique, relayée par les structures d'action catholique et par les sections locales de l'Union nationale des Associations familiales. La presse de l'époque retrace largement les divers épisodes et de la controverse, et des incidents locaux. Des succès viennent récompenser cette activité : des maires interdisent des films[170] ; à ce titre, ils ont droit à la gratitude de leurs administrés, ou même d'organisations na-

166. Cinéma 64, n° 88, p. 11.

167. L'Objectif, n° 122, octobre 1955, p. 3. L'abbé Gau, afin de bien éclairer le Ministre responsable, motive sa ferme résolution, en ces termes :« Nous ne pouvous admettre qu'une poignée de financiers, dont certains sont étrangers, et d'autres naturalisés de fraîche date, discréditent notre pays et démoralisent notre jeunesse ».

168. Schlossberg, op. cit., p. 46.

169. « On trouve également dans ce film des allusions à certains vices spéciaux », in : L'Objectif, n° 122, octobre 1955, p. 3.

170. Il est malheureusement impossible d'obtenir des chiffres précis, vérifiables et significatifs sur l'exercice et la portée des censures locales ; sans doute le C.N.C. et le ministre de l'intérieur pourraient obtenir de tels renseignements s'ils jugeaient utile de faire recenser cette activité. Sans doute peut-on citer les maires de quelques villes qui se taillent une réputation à cet égard : Annecy, Nice, Thonon-les-Bains...

tionales : ainsi le rapporteur au congrès de l'U.N.A.F. donne-t-il satisfecit : « L'U.N.A.F. ne peut que se féliciter des exemples comme celui qu'a donné M. Médecin, maire de Nice, en refusant la projection du « Blé en herbe ». Des tribunaux établissent une jurisprudence nouvelle et extensive ; le Tribunal administratif de Nice va jusqu'à prendre acte (comme justification de l'interdiction) d'une protestation de l'Union départementale des Associations familiales[171]. A Paris, la position de l'Union nationale des associations familiales est parfois nuancée ; il arrive à cette organisation de regretter des excès de certaines de ses sections départementales ou locales ; et de même, pour « Avant le Déluge », c'est un film qui avait obtenu l'assentiment du représentant des associations familiales à la Commission de contrôle[172] qui sera pourtant aussi violemment attaqué par certaines Unions départementales.

La seconde vague, celle de 1959-1961 fut moins étroitement marquée par une inspiration parlementaire précise : mais par contre prit un appui manifeste sur les nouvelles conditions politiques du pays, et reçut maints encouragements de plusieurs personnalités gouvernementales. Elle aboutit d'ailleurs à une victoire d'ensemble et durable par la mise à l'étude et l'adoption d'une réforme profonde de la censure centrale. Les films visés principalement furent « Les liaisons dangereuses 1960 » et « Les régates de San-Francisco ». Ils ne le furent pas seulement à Paris, ils le furent aussi en province. Mais des incidents furent provoqués à maintes reprises, ici ou là, à l'encontre d'autres films, par exemple à Lyon, aux mois de novembre et décembre 1959, à l'occasion du passage de « J'irai cracher sur vos tombes », de Michel Gast, d'après le roman antiraciste de Boris Vian. Le schéma dans ce cas est le suivant : par une entrevue avec le maire de Lyon, les associations familiales cherchent à obtenir l'interdiction ; elles se heurtent à un refus car il n'y a pas de troubles à l'ordre public ; le lendemain, des bagarres éclatent, qui justifient un arrêté municipal d'interdiction ; l'arrêté d'interdiction suscite des protestations d'une partie de la population et de l'élite cultivée ; les personnalités de la ville sont conviées à voir le film, l'apprécient fort si l'on retient les nombreux applaudissements, mais l'interdiction n'est pas levée ; les Lyonnais vont voir le film dans les cinémas de Villeurbanne,

171. Union générale cinématographique, D. 1956, J., 13, note P. Weil.
172. Le Monde, 24 août 1955, p. 8.

Givors ou Tarare, cependant que pour parer à des mesures de rétorsion populaire, des forces de C.R.S. protègent le passage à Lyon du film « Tu es Pierre »...

Avoir distingué ainsi deux grandes vagues d'activisme censurant, en 1955 et en 1959-1961, ne saurait toutefois faire conclure à la passivité de ces groupes de pression hors de ces grandes campagnes. On peut relever cette pétition lancée à Sceaux, à la fin du mois de novembre 1964, contre « Le Silence » d'Ingmar Bergman[173]. On pourrait relever encore par exemple l'interdiction le 3 novembre 1964 de la soirée du Cinéma algérien organisée par le Ciné-club Paix et Aimitié, où sans doute les pressions de groupes proprement politiques se sont calquées sur les méthodes des groupes d'action morale...

Mais à ce point, ce n'est plus exactement le même activisme, et ce n'est plus seulement l'action morale, que l'on atteint. On doit considérer d'autres activismes, des interventions qui, sans doute, peuvent se ramener aux précédentes, et doivent l'être, en ce qui concerne les formes, les méthodes, mais qui doivent être attribuées à d'autres organes que les groupes d'action catholique et les sections d'Associations familiales. On doit aussi considérer la situation où l'action morale n'apparaît plus principalement pour elle-même, dans sa finalité morale, mais au contraire où l'action morale est politisée dans ses motifs, son objet et son but.

C'est ainsi que « La lumière bleue », de Leni Riefensthal, fut projetée, au lendemain de la guerre dans un club, mais accompagnée d'un commentaire orienté qui équivalait à un sabotage de l'œuvre de la réalisatrice nazie. C'est ainsi que des incidents en Belgique au mois de février 1958, à l'occasion de la projection du film de Stanley Kubrick « Les Sentiers de la Gloire », furent provoqués par des commandos venus de France, et appuyèrent la demande d'interdiction formulée par l'Ambassade de France à Bruxelles. C'est ainsi que le Parti Communiste Français et la C.G.T. organisèrent une violente campagne (avec des manifestations de dockers, une surenchère d'insultes), en 1950, contre le film « Un homme marche dans la ville » qui dépeignait une partie de la classe ouvrière sous des couleurs jugées trop sombres.

Lorsque « Bel Ami » fut, finalement, autorisé (au prix de coupures importantes), le chroniqueur E.X.H. du périodique de

---

173. Positif, nº 67-68, p. 148.

tendance Force ouvrière « L'Objectif » crut devoir élever une protestation où se mêlaient étroitement les griefs d'immoralisme et de communisme faits au film[174]. Un article violent de M. Raymond Le Bourre, alors Secrétaire confédéral de Force ouvrière donne le ton adopté par cette centrale syndicale sur le problème : «(Il faut que le Gouvernement préserve) le travailleur contre les insidieuses entreprises destinées à détruire sa résistance morale, sa fierté patriotique, l'unité de sa famille, l'innocence de ses enfants. Mesure-t-on les ravages exercés sur notre jeunesse et aux dépens de notre prestige à l'étranger par des films tels que « En cas de malheur », « Les Amants », « Les Tricheurs », ouvrages d'autant plus pernicieux qu'ils sont vus par un vaste public populaire et familial ? »[175].

C'est une même préoccupation, c'est un ton aussi violent, le mélange des mêmes arguments politiques et moraux, les mêmes effets de mobilisation d'une certaine opinion, qui caractérisent la célèbre émission radiophonique de Jean Nocher du 16 mars 1963 ; les réactions d'approbation des auditeurs à ce propos constituent par leur nombre et leur virulence un véritable phénomène politique, au sens plein.

Ces attaques, ces campagnes, ces réactions violentes traduisent de la part de ceux qui en sont les auteurs de très forts sentiments d'agression, de participation ou de domination par l'image ou par certaines images ; il est évident que certaines images, certains problèmes, une certaine problématique morale et politique constituent pour une certaine partie de l'opinion française du matériau subversif, en soi. Un arrêté en date du 28 novembre 1959 du maire de Saverne le fait involontairement ressortir de la manière la plus claire : « Considérant que le film de Roger Vadim porte gravement atteinte à la morale de l'esprit de famille, à la décence et aux bonnes mœurs, et à l'ordre social »...

C. — *Le rôle de l'Etat*

Il est naturel que l'autorité publique soit finalement la destinataire de la pression exercée dans cette finalité politico-morale ; il en est ainsi au moment où se pose le problème de la projection locale d'un film autorisé, sur le plan national ; il en est ainsi évidemment sur le plan national au moment où se pose

174. L'Objectif, n° 134, janvier 1957
175. Carrefour, 18 janvier 1959.

le problème de la délivrance du visa d'exploitation pour un film : sur la détermination de l'autorité publique pèse l'appréciation des actions précédemment entreprises à la suite d'autorisations de films contestés, et pèse aussi l'action spécifique entreprise par des groupes privés ou des hommes politiques pour que soit refusée l'autorisation d'exploiter au film en question. Réciproquement, les groupes privés sont d'autant plus intéressés à déterminer l'action de l'Etat qu'ils savent par expérience que dans ce cas ils économisent des efforts considérables pour des résultats parfois aléatoires et ils évitent les inconvénients d'affrontements directs avec une partie opposée de l'opinion (l'expérience ayant prouvé que la menace de mesures de rétorsion ou de contre-manifestations de la part des secteurs syndicaux ou politiques de la gauche venait à bout des incidents provoqués par des groupes d'action morale).

Mais à cet égard, pour la période considérée, une division apparaît nettement, quant aux résultats de l'action morale exercée sur les gouvernants. Sous la IVe République, et sous réserve des interventions de la censure au titre des rubriques précédemment mentionnées, la Commission de contrôle et à plus forte raison, les autorités ministérielles se gardent de paraître endosser des préoccupations qui, dépassant la sauvegarde des bonnes mœurs, relèveraient de conceptions morales ; cette réserve est d'autant plus compréhensible que la séparation est délicate entre ces conceptions morales et l'affiliation confessionnelle : les équilibres délicats qui s'imposent sous la IVe République à partir de 1951 en ces matières suffiraient à expliquer la réserve des autorités publiques centrales (avant 1951, par suite de la situation des forces dans le pays et au Parlement, le problème ne pouvait être posé). Or, sous la Ve République, une évolution profonde paraît ressortir de l'attitude d'autorités politiques responsables : révélée par ce qui fut appelé « l'affaire Vadim », en 1959, la nouvelle attitude des représentants de l'Etat culmine au printemps 1966 dans l' « affaire » de « La Religieuse ».

L' « affaire Vadim »[176] commença par de très violentes attaques de l'hebdomadaire « Carrefour » contre « Les liaisons dangereuses 1960 » — adaptation actualisée de l'œuvre de Choderlos de Laclos. La Commission de contrôle proposa au Ministre de l'Information une mesure d'interdiction aux mineurs de

176. Voir : Sight and Sound, hiver 1959-60, pp. 20-21 ; Laumet, op. cit., p. 140.

16 ans[177]. Pourtant des rumeurs faisaient état d'une opposition résolue de certains ministres à ce que le film puisse être exploité normalement. La première du film était prévue pour le 8 septembre 1959 ; mais à la demande du Ministre de l'Information, la Préfecture de police interdit la représentation, au prétexte que les ministres n'avaient pas vu le film et désiraient le voir avant de prendre une décision concertée. C'est ainsi que ce soir-là, René Clair, Audrey Hepburn, Mel Ferrer et d'autres artistes éminents attendaient parmi la foule à l'extérieur du « Colisée », cependant qu'à l'intérieur de la salle MM. Frey (Information), Soustelle (Sahara), Michelet (Justice), Couve de Murville (Affaires étrangères), visionnaient, délibéraient et finalement autorisaient la représentation publique du film, non sans de grandes hésitations. Cette situation de départ était une position d'attaque favorable pour l'agitation dans le pays, par la caution politique que les préventions notoires de hautes personnalités gouvernementales à l'égard du film représentaient pour une multitude de comités locaux et d'organes de presse. La violence de la campagne contre les cinéastes français, contre le cinéma français dans son ensemble, fut sans précédent ; elle fut payée de résultats spectaculaires, tant par le nombre des interdictions municipales, que par les développements jurisprudentiels qui s'ensuivirent et qui parurent consacrer, ainsi qu'il a été vu, la « moralité » comme un élément de l'ordre public. Vadim quittera la France, et signera un contrat de longue durée avec Carlo Ponti et la Paramount.

Ce fut la grande affaire où l'on put relever, au-delà de l'ordre public strictement entendu, au-delà de la sauvegarde des bonnes mœurs, l'intérêt nouveau que portent les autorités politiques à l'éthique des films. Ce ne fut certes pas la seule : sans prendre à son compte toutes les préoccupations de la Centrale catholique, sans aller aussi loin en ce domaine que le censeur britannique (qui interdisait absolument, jusqu'à une date récente de montrer... le Paradis), la Commission de contrôle veille à ce que soit supprimée, dans une conversation d'étudiants, à la suite de la tentative de suicide de l'un d'eux, une phrase comme : « La religion favorise l'égoïsme. C'est un placement, une escroquerie à l'espoir »[178] ; elle veille à ce que le tableau de-

177. On sait qu'à cette époque l'autorité ministérielle ne pouvait aggraver les mesures proposées par la Commission à l'encontre d'un film français, en ce qui concernait son exploitation en France métropolitaine.

178. Dans « Les lâches vivent d'espoir ».

vant lequel le père de l'héroïne enceinte lui propose (c'est un bon chrétien) « d'effacer cette souillure » ne représente pas une nativité, mais une quelconque nature morte[179]. Plus tard, « Pierrot le fou » sera interdit aux mineurs de 18 ans parce qu'il développe l' « esprit d'anarchie »[180]. Mais il est certain que ces exemples n'ont pas la portée qu'eurent dans l'opinion, dans le pays, les hésitations, les réserves des autorités ministérielles, allant outre les recommandations de la Commission de contrôle, dans l'affaire des « Liaisons dangereuses » — et ce qui peut être retenu comme ayant eu la plus grande portée, c'est d'abord que des ministres du Gouvernement français fassent, pour la première fois, d'une appréciation sur des valeurs morales presque une affaire d'Etat.

L'étape suivante, et ultime, dans cette intégration progressive des valeurs morales dans les préoccupations politiques, de l'éthique dans la politique, c'est l'affaire de « Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot », qui la marque.

Pour la grande presse, l'affaire de « La Religieuse » commence, alors que le film est en cours de tournage, par une polémique au Conseil municipal de Paris. Répondant à une question de M. Frédéric Dupont, le Préfet de police, M. Papon, donne des apaisements au conseiller municipal « centriste » ; dans le Bulletin municipal du 2 décembre 1965, après avoir fait état de « mises en garde » adressées au producteur, le Préfet de police écrit : « Le Ministre de l'Information est prêt, pour sa part, à utiliser en l'espèce, dans leur plénitude, les pouvoirs qui sont les siens en matière de contrôle cinématographique »[181-182]. M. Peyrefitte, Ministre de l'Information, écrit le même jour, prenant prétexte d'un écho sur le film, au journal « Le Figaro » : « Pour ma part, je tiens à préciser de la façon la plus claire que je n'hésiterai pas dans le cas présent à utiliser dans leur plénitude les pouvoirs qui sont les miens en matière de contrôle cinématographique ». Cette prise de position, alors que le film ne sera achevé et présenté pour la première fois à la Commission de contrôle que le 22 mars 1966, motivera ultérieurement

179. Même film.
180. Tribune socialiste, n° 286, 14 mai 1966.
181. Le Monde, 4 décembre 1965.
182. Sur le calendrier de l'affaire de « La religieuse », voir : Censure, n° 9, juillet 1966, pp. 1-4.
Voir aussi : Cinéma 1966, n° 102 (pp. 13-14), n° 106 (pp. 4-7, pp. 100 et suivantes), n° 107 (pp. 40-44).

le recours du producteur devant la juridiction administrative : ne signifiait-elle pas que, quelle que soit l'opinion de la Commission, le Ministre avait son siège fait et sa décision prête ? N'y aurait-il pas là alors violation de la forme, et détournement de pouvoir dans la décision ministérielle lorsqu'elle interviendrait, même si le titulaire de l'Information avait changé ?

Mais l'affaire ne se déroule pas que sur le terrain des déclarations de personnalités officielles et des polémiques des organes de presse. En liaison avec celles-ci, mais distinctes, des actions discrètes mais amples sont menées, qui apparaîtront ultérieurement, en vue d'obtenir l'interdiction du film. Les religieuses sont groupées en trois grandes associations principales : les religieuses enseignantes, les religieuses hospitalières, les religieuses éducatrices paroissiales ; mais les dirigeants de chacune des trois associations retrouvent les autres dans une association unique : l'Union des Supérieures majeures ; ce sont les membres de cette dernière organisation qui ont été à l'origine de ce qu'on a appelé « La Cabale des Dévotes »[183]. C'est l'Union des Supérieures majeures qui avait écrit en octobre à M. Peyrefitte, lequel avait répondu le 15 novembre : « Je tiens à vous dire qu'en ce qui me concerne, je partage entièrement les sentiments qui vous animent... Aussi, je tiens à vous donner l'assurance que je n'hésiterai pas à utiliser, etc... »[184]. Prenant appui sur l'influence que certaines d'entre elles pouvaient développer dans certains milieux, dans certains salons — l'activité personnelle de Madame Yvon Bourges fut l'objet de vives attaques dans la presse — ces « Supérieures majeures » ont inspiré une campagne de signatures dans les écoles privées, parmi les amicales d'anciennes élèves d'institutions religieuses, et surtout, bien que non officiellement, parmi les Associations de parents d'élèves des écoles libres (A.P.E.L.). Cette pétition aurait rencontré un accueil largement favorable dans l'ouest de la France[185].

A la suite des élections pour la désignation du Président de la République, le Gouvernement est remanié, et M. Yvon Bourges devient Secrétaire d'Etat à l'Information, en remplacement de M. Alain Peyrefitte, jusque-là Ministre de l'Information. Le

183. Yvon Le Vaillant, Le Nouvel Observateur, 6 avril 1966.
184. Le Monde, 2 avril 1966.
185. Il a été noté que le futur Secrétaire d'Etat à l'Information, Yvon Bourges, était député des Côtes-du-Nord.

film de Jacques Rivette qui, pour désarmer certaines critiques et perdre les apparences de la généralité, avait abandonné son titre de « La Religieuse » pour celui de « Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot », est soumis le 22 mars 1966 à l'examen de la Commission de contrôle. Par 14 voix contre 8 et 1 abstention, la Commission se prononce pour l'interdiction du film aux mineurs de 18 ans et ne croit pas devoir recommander une mesure d'interdiction totale. On peut juger de l'embarras probable du Ministre, héritier des déclarations sus-mentionnées de son prédécesseur et destinataire d'un flot de pétitions. Conformément aux dispositions réglementaires qui lui imposent de solliciter une seconde fois l'avis de la Commission avant de pouvoir prendre une décision plus rigoureuse que celle qui a été proposée par la Commission lors du premier examen, M. Bourges renvoie le film devant la Commission de contrôle. Il a été rapporté plusieurs fois (dans la presse, lors du débat parlementaire...) qu'entre les deux délibérations de la Commission, les différents ministres qui ont des représentants à la Commission auraient cherché à faire comprendre un point de vue gouvernemental à leurs représentants respectifs. Quoi qu'il en soit, la Commission à l'issue du nouvel examen, par 12 voix contre 8 et 3 abstentions, exprime qu'elle ne croit pas qu'il soit possible de proposer un avis tendant à l'interdiction totale. En ce qui concerne la diffusion à l'étranger, la Commission écarte à la même majorité l'interdiction, mais par 15 voix sur 23 propose d'interdire l'exportation du film dans tous les pays d'Afrique, à Madagascar, en Syrie, au Liban, au Vietnam, au Laos et au Cambodge, tous pays où, mal compris, le film risquerait de porter atteinte à la réputation ou à l'autorité de communautés religieuses, alors que la présence de celles-ci y serait attachée à des œuvres humanitaires ou culturelles qui participeraient au rayonnement de la France.

Le 31 mars 1966, le Ministre signe un arrêté d'interdiction d'exploitation et d'exportation du film. La mesure est justifiée dans les termes suivants : « Cette décision est motivée par le fait que ce film est de nature, en raison du comportement de quelques personnages, comme de certaines situations, ainsi que de l'audience et de la portée spécifiques d'un film commercialement distribué, à heurter gravement les sentiments et les consciences d'une très large partie de la population. Ces considérations sont également valables à l'extérieur, particulièrement dans certains pays étrangers où cette production est susceptible de porter atteinte à la réputation ou à l'autorité de collectivités dont

beaucoup s'attachent à une œuvre qui participe au rayonnement culturel ou humanitaire de la France »[186].

Si les cinq cent mille signatures recueillies par la campagne des trois associations de religieuses témoignaient d'une profonde émotion devant ce film à naître, c'est une émotion comparable et sans doute supérieure qui saisit une autre partie de l'opinion française dès qu'elle apprend l'interdiction.

Emotion dans les milieux professionnels : protestations du Syndicat des acteurs, de l'Association française de la critique du cinéma et de la télévision, de la Chambre syndicale de la production cinématographique, de la Fédération nationale des distributeurs, de la Fédération nationale des cinémas, du Syndicat des écrivains... ; nombreuses protestations individuelles d'acteurs et réalisateurs, parmi lesquelles la déclaration de Jean-Luc Godard au « Monde » : « Merci, Yvon Bourges, de m'avoir fait voir en face le vrai visage de l'intolérance actuelle »[187].

Emotion dans la presse : débats sur les ondes, éditoriaux, interviews, commentaires sont consacrés dans la quasi-totalité de la presse à l'interdiction et à ses suites. « Le Figaro »[188] regrette « une mesure maladroite appliquée à l'adaptation cinématographique d'un livre de Diderot (qui) va soulever des mouvements d'opinion, éveiller des passions qu'une attitude libérale eût évités ». « Le Monde » titre : « En 1966, Diderot est encore pour certains bon à mettre au bûcher », et sous la plume de Jean de Baroncelli, condamne fermement, non seulement l'interdiction, mais son fondement psychologique : « On reste atterré devant une telle décision. Atterré par la gravité du coup qu'elle porte à la liberté d'expression et plus encore peut-être par sa signification profonde (car) c'est là le vrai problème et le scandale. Nous refuser le droit de voir « La Religieuse » c'est sous-entendre que nous ne sommes pas capables de prendre par nous-mêmes la mesure d'une œuvre cinématographique.

---

186. Le Monde, 2 avril 1966.

187. Le Monde, 3-4 avril 1966. Du même, noter la très violente « Lettre à André Malraux », Le Nouvel Observateur, 6 avril 1966, p. 39 : « Si ce n'était prodigieusement sinistre, ce serait prodigieusement beau et émouvant de voir un ministre U.N.R. de 1966 avoir peur d'un esprit encyclopédique de 1789 (Vous êtes, cher André Malraux) aveugle donc, et sans mains, juste les pieds pour fuir la réalité, lâche en un mot, ou peut-être tout bonnement faible, vieux et fatigué, ce qui revient au même. Comment donc pourriez-vous m'entendre, André Malraux, moi qui vous téléphone de l'extérieur, d'un pays lointain, la France Libre ». Ces extraits donnent le ton de certaines protestations, et font comprendre le degré d'émotion, le niveau passionnel, qui fut atteint à la suite de l'interdiction.

188. Le Figaro, 2 avril 1966.

C'est nous interdire la possibilité d'un jugement personnel. C'est nous mettre en tutelle et nous « protéger » malgré nous. Nous protéger contre quoi au fait ? Contre un ouvrage infamant, bas, laid, vulgaire, obscène ? Pas le moins du monde »[189]. « Rivarol » fait observer au ministre que l' « Histoire d'une âme » de Thérèse de l'Enfant-Jésus est un texte bien autrement choquant que la Religieuse sur ce qu'il révèle des mœurs des couvents. « Notre République » estime que « l'absurde est qu'il subsiste une censure au cinéma » et que « l'Eglise a assez de saints, la vie religieuse française assez de beaux exemples pour répondre à Diderot, sans qu'il soit nécessaire de porter atteinte à la liberté d'expression ». Dans « Réforme », Albert Finet élucide l'affaire : « Le fond du problème, c'est que la vérité de l'Evangile (qui n'est pas mise en cause dans le roman de Diderot) et l'honneur de l'Eglise (qui est fortifié par une réelle et sincère confession de ses fautes), ne peuvent être défendus par le bras séculier, en dépit de maints exemples passés et scandaleux. Qu'avoir recours à lui pour limiter la liberté d'expression, c'est, en fin de compte, douter de la puissance intrinsèque de l'Evangile et douter de l'honneur de l'Eglise ».

« Témoignage chrétien » porte son attention sur les dommages certains et sur les risques futurs : « Par lui-même, le film de Rivette n'atteignait aucunement les religieuses d'aujourd'hui. Mais il les a tout de même atteintes en les faisant passer auprès de l'opinion pour un groupe de pression capable d'imposer sa volonté au Gouvernement ».

C'est cet aspect de la question, au besoin nuancé en ce qui concerne la considération du destinataire politique de la pression, qui retient l'attention de nombreux protestataires, effectivement. Les personnalités des lettres et des arts, nombreuses et diverses, sont rejointes par de hauts fonctionnaires ou des hommes politiques ; ainsi, M. René Capitant, député U.N.R.-U.D.T. n'hésite pas à qualifier la mesure prise par le Secrétaire d'Etat d' « infiniment regrettable », tandis que parmi les premiers signataires du « Manifeste des 1789 » contre la censure, on relève le nom de M. Gaëtan Picon, alors Directeur général des Arts et Lettres au Ministère des Affaires culturelles et principal collaborateur de M. André Malraux.

Cette dernière protestation suscite d'autant plus de commentaires que très tôt est posée la question de l'attitude de

189. Le Monde, 2 avril 1966.

M. André Malraux par rapport au film de Jacques Rivette, et la question de la solidarité des ministres en cette affaire. M. de Beauregard, producteur du film, demande en effet que la Commission de sélection des festivals internationaux puisse voir le film en vue de sa sélection éventuelle pour les prochains festivals internationaux, notamment celui de Cannes. Créée par un arrêté du 25 janvier 1964, cette commission est « chargée de donner son avis sur le choix des films destinés à être présentés officiellement par la France dans les festivals internationaux » ; après quoi le Ministre des Affaires culturelles, en accord avec le Ministre des Affaires étrangères, ratifie ou non les propositions qu'elle a pu faire. Cette commission, présidée à l'époque par M. Maurice Aydalot, est composée de quinze membres choisis à titre personnel par le Ministre des Affaires culturelles. Deux observateurs, représentant l'un les Affaires culturelles, l'autre les Affaires étrangères, assistent aux délibérations. La Commission ne comprend aucun représentant du Secrétaire d'Etat à l'Information. Pour pouvoir être présentés à cette commission, les films doivent avoir préalablement obtenu l'autorisation de production — ce qui était le cas de « La Religieuse » —, cette autorisation de tournage n'ayant qu'une relation indirecte avec la censure cinématographique. On comprend que la décision du Ministère des Affaires culturelles ait été attendue avec intérêt ; de fait, la réponse de M. Malraux tint en des propos dont la substance sinon la forme exacte se retrouvèrent dans la lettre que le Ministre adressa à M. Holleaux, Directeur général du Centre national de la cinématographie : « Vous m'informez que le producteur de « Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot », a présenté la candidature de ce film au prochain Festival de Cannes, auprès de la commission chargée de proposer au gouvernement les films destinés à être présentés officiellement dans les festivals internationaux. La présentation d'un film à un festival international n'étant subordonnée qu'à un jugement d'ordre artistique, je ne vois, en ce qui me concerne, aucune objection à ce que vous transmettiez à la commission la candidature du film dont il s'agit »[190]. Sans faire du film l'œuvre qui devait représenter officiellement la France dans la compétition, la Commission puis le Ministre le retinrent finalement dans la sélection française pour le Festival de Cannes. Cette décision, très commentée, ne fut pas jugée par le

190. Le Monde, 16 avril 1966.

Secrétaire d'Etat à l'Information comme contradictoire avec la sienne propre : répondant à une question de la presse diplomatique française[191], M. Yvon Bourges devait distinguer les sphères propres d'action des différents ministres et la sphère d'action gouvernementale : « Au sein du gouvernement, les ministres n'agissent pas en ordre dispersé. Ce ne fut pas toujours vrai. La décision a été prise dans ma responsabilité de Ministre de l'Information. Mais je ne sache pas qu'elle ait été mise en cause par le gouvernement ». M. Malraux ayant compétence pour porter sur le film un jugement de nature différente du jugement que M. Bourges a dans sa compétence de porter, il n'y a pas contradiction dans leurs décisions et il n'y a pas, en l'espèce, division dans le gouvernement. Si la chose est claire au plan des compétences juridiques, il n'en demeure pas moins que la démonstration n'emporte pas une adhésion sans nuances au plan de l'interprétation politique.

Quoi qu'il en soit, le thème fut repris par le Ministre[192] en réponse à des « questions orales sans débat » déposées à l'Assemblée nationale par des parlementaires communiste et socialiste au sujet de l'interdiction. Cette intervention devait permettre au Ministre de présenter de la manière la plus complète aussi bien son argumentation juridique que la conception générale qu'il se faisait de son rôle, et du rôle de l'Etat, en la matière.

Sur les modalités de l'interdiction, après le rappel des mises en garde de précensure, l'argument essentiel, en réplique à l'objection de n'avoir pas suivi les avis réitérés de la Commission de contrôle, paraît être le suivant : « On reproche (au Secrétaire d'Etat à l'Information) de n'avoir pas suivi les avis de la commission. Mais ces avis étaient-ils si formels et leur expression si déterminée ? Les responsabilités et les obligations du pouvoir sont d'ailleurs d'une autre nécessité et d'une autre exigence ». Sans doute la Commission doit-elle être considérée comme un organisme utile, compétent en règle générale, qui

---

191. Le Monde, 21 avril 1966.

192. « Le Gouvernement se garde de juger la valeur artistique de la production et le talent des interprètes. Il ne condamne pas le film, et le temps n'est plus des autodafés. C'est pourquoi le gouvernement n'est ni contradictoire, ni divisé lorsqu'il admet l'invitation du film de Monsieur Rivette par le comité du Festival international du cinéma à Cannes. Il n'envisageait sans doute pas de le proposer comme candidat officiel du cinéma français, mais, l'œuvre étant, pourquoi interdire qu'un jury spécialisé la jugeât ? Pourquoi priver les interprètes de la récompense que mériterait leur création ? » Le Monde, 2 mai 1966.

travaille avec conscience, et dont la collaboration est une obligation réglementaire ; mais tout cela ne saurait être mis en balance, le cas échéant, avec les « responsabilités et les obligations du pouvoir » c'est-à-dire la suprématie du politique, ou encore, en clair, la raison d'Etat, dans l'appréciation définitive des motifs de certaines décisions à prendre.

Sur le fond l'intervention du Gouvernement a deux fondements : le premier étant la nature du politique, de la puissance publique, et de la mission qui est la sienne ; le second étant la volonté de protéger certains groupes sociaux des atteintes qu'ils pourraient subir par le film : « Dans la présente affaire, la position du gouvernement découle de sa mission et de la conscience qu'il a de son devoir de protéger des groupes sociaux de la nation contre la diffamation et l'atteinte à leur idéal ou à leur honneur. Ce n'est pas un principe nouveau, ni étranger à notre droit. La loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse le prévoit expressément, et dans ses articles 32 et 33 reconnaît « aux groupes de personnes qui appartiennent à une race ou à une religion déterminée » droit à la protection contre les atteintes de la diffamation. S'il s'agit aujourd'hui des congrégations de religieuses que l'on sache que le gouvernement n'entend pas, par là, satisfaire à des pressions extérieures, s'attacher à la cause d'une Eglise ou répondre à des préoccupations de circonstances ».

On peut observer, en ce qui concerne le rappel de la loi sur la liberté de la presse, qu'il est permis de douter de son adéquation au débat. Le Secrétaire d'Etat à l'Information avait distingué soigneusement au départ de son propos, la législation cinématographique des autres régimes qui concernent les écrits, les spectacles et théâtres, les disques, etc., et il avait bien mis en lumière qu'on ne saurait parler en matière de cinéma d'un régime de liberté. On peut penser que la protection contre la diffamation qu'organise la loi de 1881 sur la liberté de la presse est précisément le corollaire de cette liberté. De surcroît, cette protection est techniquement aménagée de toute autre manière que la protection des groupes telle qu'elle peut s'exercer en matière cinématographique dont le gouvernement se reconnaît chargé, sur la base de ce texte de 1881. L'apport essentiel de la loi sur la liberté de la presse, en ce domaine cinématographique, n'est-il pas (plutôt que la reconnaissance du droit à la protection de « groupes de personnes », et pas seulement des personnes) l'attribution au gouvernement — spécialement au Secrétaire d'Etat à l'Information — d'une compétence générale

pour assurer au mieux, et comme il l'entend, cette protection ? Sinon, comment expliquer que cette protection ne soit jamais assurée par les pouvoirs publics, dans les autres domaines (presse, théâtre...), qu'au travers de l'application de textes précis concernant chacun de ces domaines ou l'action publique du Parquet ?

De ces différences s'ensuivent des conséquences importantes. En admettant même que le gouvernement soit fondé, par la nature de sa mission et un devoir de protection des groupes qu'il tirerait de la loi de 1881, à intervenir spécialement dans le contrôle du film au-delà des travaux et des recommandations de la Commission de contrôle, il reste que le Ministre assimile rapidement « diffamation », « atteinte à l'honneur », « atteinte à l'idéal » : l'appréciation du caractère diffamatoire ou injurieux de propositions écrites et publiées relève normalement des juridictions de droit commun ; on ne sache pas que ces dernières se livrent normalement à la qualification de propos ou d'écrits par rapport à l' « idéal » que tel groupe, ou tel autre, ou tel autre encore, peut concevoir et défendre. Or, ce qui apparaitrait déjà comme délicat, incertain, et peu en harmonie avec les principes de notre droit, alors que ce serait l'œuvre des juridictions, cela appartiendrait de droit à l'autorité politique, qui pourrait normalement définir ce qui serait, en matière cinématographique, non seulement diffamatoire et attentatoire à l'honneur de certains groupes, mais encore attentatoire à l'idéal de tel ou tel de ces groupes ? La portée de l'exception au principe de la liberté d'expression et de la laïcité de l'Etat paraît telle que, même s'agissant du cinéma soumis à un régime de police, on hésite à l'admettre.

Il n'y a aucun doute pourtant qu'en fait ce sont ces considérations qui, au-delà des compétences juridiques qui permettaient au Secrétaire d'Etat à l'Information de passer outre l'avis de la Commission et de prendre sa décision, ont constitué la motivation profonde et d'ailleurs reconnue de l'intervention de l'Etat dans cette affaire. L'Etat, des propos mêmes du Ministre, prend le relai, sous cet aspect de protection des groupes et de leurs idéaux, de l'action morale. Mais si cela est reconnu, on se défend d'avoir cédé à des pressions extérieures, on se défend de s'attacher à la cause d'une Eglise, on se défend de satisfaire à des préoccupations de circonstances. Les circonstances, en l'espèce, seraient les préoccupations électorales : le gouvernement ou certains de ses membres aurait souhaité se ménager dans l'ouest de la France, un certain nombre de suffrages

d'électeurs catholiques, plusieurs personnalités gouvernementales paraissant à cette époque menacées par des concurrents appartenant au Centre Démocrate de M. Jean Lecanuet[193]. Il est d'un mince intérêt et d'appréciation strictement subjective de conclure que le gouvernement a cédé à des pressions extérieures (signatures, interventions autres) ou au contraire qu'il s'est déterminé librement.

Par contre, il est très compréhensible qu'on ne puisse éluder l'examen du dernier point, qui fit polémique, et qui a la plus grande signification du point de vue de l'intervention de l'Etat : en agissant comme il l'a fait, le gouvernement s'attachait-il à la cause d'une Eglise, ou non ? Si la réponse, comme beaucoup le croient, était positive, ne serait-il pas opportun de poser à nouveau l'interrogation de Diderot : « Les couvents sont-ils donc si essentiels à la constitution d'un Etat ? »

Au Parlement, le problème fut posé nettement par M. Fernand Dupuy (communiste) : L' « interdiction a été qualifiée faute. Ce n'est pas une faute, c'est une politique : la politique des rapports de l'Eglise et de l'Etat, avec les empiètements successifs — je pense à l'enseignement — de l'Eglise dans les affaires de l'Etat »[194]. Une telle politique, pour autant qu'elle serait une réalité, supposerait la rencontre de deux visées concomittantes : celle de l'Eglise ; celle de l'autorité politique, ou au moins celle du ministre responsable.

La position de principe de l'Eglise a été affirmée à nouveau avec beaucoup de clarté et de force par Vatican II : le « Décret sur les moyens de communication sociale » considère spécialement que le cinéma est un moyen « de l'extension et de l'affermissement du règne de Dieu » et plus généralement que « l'autorité civile doit encourager les valeurs religieuses ». Sur l'interdiction de « Suzanne Simonin », plusieurs personnalités ecclésiastiques exprimèrent leur opinion, qui, après une condamnation du film comme contraire à l'honneur et au prestige de la vie religieuse, consistait essentiellement à laisser l'autorité politique seule juge de la décision à prendre en ce qui concerne

193. Cela a été souvent invoqué dans la presse ; on a aussi fait remarquer que le calcul, s'il était réel, resterait aléatoire : « En fait, à l'approche des élections législatives, le gouvernement a sans doute voulu se ménager une certaine droite cléricale, mais cela ne renforcera pas sa position dans d'autres secteurs de l'opinion, même catholiques ». Maurice Combes, « Le scandale de l'interdiction de La Religieuse », Tribune socialiste, nº 281, 9 avril 1966.

194. Le Monde, 2 mai 1966.

l'autorisation ou l'interdiction du film [195]. L' « Osservatore romano » pour sa part consacra une longue note à l'affaire[196], qui, après avoir enregistré les opinions diverses exprimées sur la mesure du Ministre français, se prononçait tant sur la responsabilité du pouvoir civil que sur l'opportunité de la campagne préventive contre « La Religieuse » : « Le soin de décider a été laissé aux autorités responsables et compétentes, qui devront tirer les conséquences des réactions de l'opinion publique. Il est bon que ces réactions s'expriment si l'on ne veut pas que l'on aboutisse à la conclusion que « la conscience moyenne » est apathique et absente. C'est pourquoi, à notre avis, on ne s'explique pas le blâme de certains organes catholiques à l'égard de ceux qui, pleins de bonne volonté, ont adressé des protestations au Ministre ».

On note la coïncidence parfaite des organes ou personnalités ecclésiastiques autorisés sur le point de la responsabilité de la mesure d'interdiction. On peut noter aussi les divergences d'appréciation — évidentes — entre l' « Osservatore romano » d'une part et les prélats français d'autre part, sur la mobilisation des « bonnes volontés » et leur utilisation. A plus forte raison ressortent les oppositions, portant tant sur la valeur intrinsèque du film, que sur sa portée et que sur la pertinence de la mesure d'interdiction, qui divisèrent les catholiques français et une certaine fraction de la majorité gouvernementale : que l'on songe à la profonde émotion qui s'empara des milieux « gaullistes de gauche », ou à l'indignation du Père Oraison. On ne peut nier que l'une comme l'autre n'ait été profondément ressentie, quoi qu'elles aient été aussi sévèrement jugées l'une

195. Ainsi Mgr Delarue, Vicaire général du Diocèse de Paris : « Personnellement, j'ai regretté la campagne d'opinion par laquelle on a mobilisé à ce sujet toutes sortes de personnes de bonne volonté, dont aucune n'avait vu le film. D'autres, qui n'ont pas davantage vu le film, s'apprêtent à faire de même en sens contraire. Je pense qu'il est préférable de part et d'autre de laisser au Secrétaire d'Etat à l'Information sa liberté de décision et sa responsabilité pour en juger... » (Le Monde, 3-4 avril 1966). Ainsi Mgr Veuillot, lors d'un « Face à face » télévisé de très grande audience : « Je souhaite pour l'honneur du cinéma français qu'une telle œuvre ne soit pas diffusée, mais autre chose est de porter ce jugement de caractère moral sur le film et ses inconvénients, autre chose est de prendre une décision qui relève des pouvoirs publics. Je laisse aux pouvoirs publics la responsabilité de leurs actes » (Le Monde, 20 avril 1966), et comme Mgr Delarue, Mgr Veuillot réprouve la campagne de signatures contre « La Religieuse », en donnant des indications sur ce qu'aurait été son attitude s'il avait été consulté par les pétitionnaires : « Personnellement, je n'aurais pas conseillé d'agir comme on a agi parce que je pense que cette méthode était discutable ».

196. Le Monde, 19 avril 1966.

que l'autre par la Gauche : dans son style truculent, tel critique et polémiste assaisonne le trouble qui saisit une partie de la majorité[197] ; tel pamphlétaire fait son profit, en soulignant les éléments caractéristiques, de la déclaration du Père Oraison[198]. Que peut-on penser de la responsabilité laissée à l'autorité civile en matière d'interdiction ? Une contradiction apparaît tout d'abord entre la position de principe de l'Eglise sur les devoirs de l'Etat en de telles circonstances et l'attitude réservée de l'épiscopat, qui tout en réprouvant fortement le film et en considérant ses effets comme ne pouvant manquer d'être nocifs, laisse le pouvoir juge de la décision opportune. Une seconde contradiction apparaît entre cette attitude réservée, relativement distante à l'égard de la solution du problème, et d'autre part l'approbation donnée à la campagne d'opinion par l' « Osservatore romano » (de surcroît, il faut se garder d'oublier que la campagne a tout de même été inspirée et organisée par l'Union des Supérieures Majeures et des cercles proches de l'Eglise). Faut-il alors aller jusqu'à estimer que les doubles dénégations, de l'Eglise comme du Ministre, sur les influences qui auraient été exercées et subies, relèveraient de motivations tactiques ? Il est de fait qu'à l'évidence il n'aurait été ni de l'intérêt de l'Eglise, ni de l'intérêt de l'Etat, qu'apparaisse une conjonction entre une mesure qui aurait été souhaitée et réclamée par l'Eglise et une mesure qui aurait répondu à une telle demande ; l'intérêt tactique de l'Eglise comme du Gouvernement serait certainement allé dans le sens d'une indépendance complète des motivations ministérielles, exactement comme il a été affirmé. Ces considérations d'intérêt mutuel bien compris sont-elles suffisantes pour permettre de passer de la conjecture à l'affirmation ? Sans doute pas, lorsqu'on a le souci de s'entourer de plus que d'indices.

Mais il va de soi que les éléments précédents paraissent suffisants dans le monde de la presse et de la politique pour

197. Michel Cournot, Le Nouvel Observateur, 18 mai 1966, p. 45 : « Ce film n'existe pas. Il est en prison. On se demande vraiment pourquoi Rivette et Beauregard ne sont pas en taule, eux aussi : il se trouverait sûrement des religieuses gaullistes de gauche pour leur porter des oranges très juteuses et très conciliaires, les jours de visite ».

198. « C'est un scandale d'avoir interdit ce film... il n'est absolument **pas une attaque contre la foi** chrétienne et contre le principe de la vie religieuse. C'est, à mon avis, une **erreur** foncière de l'interdire qui peut faire **plus de mal** que le film lui-même » — Père Oraison, relevé par H. Gunsberg, Le Parti gris, J. Pauvert 1966, p. 116 (coll. Libertés, 43).

étayer une conviction. On verra dans l'interdiction d'un film, non point un cas d'espèce, un événement fortuit, né du hasard et peut-être de l'humeur, mais la résultante de deux volontés politiques bien déterminées : « la volonté de l'Eglise de dicter ses ordres aux Etats pour catéchiser le cinéma », et d'autre part « la volonté du Gouvernement du Général de Gaulle de laisser progressivement l'Eglise grignoter l'une après l'autre, dans l'enseignement d'abord, dans le cinéma ensuite, les prérogatives de l'Etat »[199]. On en tirera naturellement des résolutions renforcées quant à la lutte de l'opposition contre le régime politique[200], et la péroraison du Secrétaire d'Etat à l'Information lors de son intervention devant l'Assemblée nationale confirmera plutôt qu'elle ne désarmera la conviction et l'hostilité de l'opposition de gauche[201] ; celle-ci y trouvera la confirmation publique chez le Secrétaire d'Etat de sentiments personnels qui s'accordent au mieux avec le contenu qu'il entend donner à l'intervention de l'Etat en cette affaire. On glossera : « Quel rapport y a-t-il entre le dévouement des missions religieuses et l'inter-

---

199. Michel Cournot, « Le cinéma entre dans les ordres », Le Nouvel Observateur, 13 avril 1966, p. 57.

200. « La France fera comprendre au Gouvernement de de Gaulle que le cinéma, en France, n'est pas encore, malgré les directives de Vatican II, l'instrument exclusif de la Sacrée Propagande au service de la Gloire de Dieu », Michel Cournot, op. cit., p. 57. « On pouvait s'entretenir d'esthétique pure et vouer aux gémonies quiconque se permettait d'affirmer que notre cinéma souffrait de quelques entraves : le cinéma est un art pur, étranger à la chose politique. N'en déplaise aux esthètes, les liens qui unissent cinéma et politique ne sont pas une utopie ; l'interdiction de La Religieuse n'est pas un scandale cinématographique : c'est, sur un point de détail, la simple conséquence d'un état de fait politique. Et ce n'est pas la Commission de censure qu'il faut changer. C'est le système » F.C., « Ad Majorem Bourges Gloriam », Image et Son 194, mai 1966, pp. 3-4. « Cette fois, le Gouvernement a interdit. C'est un signe des temps. La riposte doit être à la mesure de la menace qui pèse sur la liberté d'expression » Maurice Combes, Tribune socialiste, n° 281, 9 avril 1966.

201. « Dans un monde où l'on rencontre à chaque carrefour de bons apôtres, prêchant la générosité et le désintéressement, préconisant la fraternité et la solidarité humaine, qui, sinon les « bonnes sœurs », répond dans la réalité à ces appels du cœur et de l'esprit ? (Applaudissements sur les bancs de l'U.N.R.). Tandis que chacun s'en va à ses affaires dans une société marquée de matérialisme et d'égoïsme, qui, sinon les « bonnes sœurs », se dévoue dans la pauvreté aux vieillards des hospices, aux enfants des orphelinats ou des écoles, aux malades des hôpitaux, aux mourants qu'il faut veiller ? (Nouveaux applaudissements). Qui peut distinguer, sous la cornette de la charité ou le voile de l'humilité, la religieuse issue de la bourgeoisie aisée de la fille du modeste foyer ouvrier ? Et qui peut prétendre à tant de détachement dans ses actions ? Est-ce pour cela qu'elles n'auraient droit ni à la considération de leurs concitoyens ni à la protection des pouvoirs publics ? Est-ce pour cela qu'une décision, qui ne tient à rien d'autre qu'à cette sauvegarde et qui répond au devoir de l'ordre public à assumer, doive être exploitée, à la remorque d'intérêts matériels, pour des fins politiques ? Est-ce pour autant qu'une querelle dépassée pourrait être relancée ? »

diction de montrer le film de Rivette ? Aucun. Sinon que, pensant en termes de police, des fonctionnaires et un Ministre en sont venus à croire qu'en cachant l'un, l'autre serait exalté »[202]. En tout cas et certainement, on peut dire que c'est « pour autant » qu'une querelle, aux termes du Ministre « dépassée », a été « relancée ». Ce fut en cela aussi un fait politique de grande conséquence, que cette affaire de « La Religieuse ».

Certains effets indirects de la censure se produisirent en l'occurrence : multiplication des éditions ou rééditions de l'œuvre de Diderot, empressement dans les coulisses du Festival de Cannes pour acheter les droits de « La Religieuse » (les droits d'exploitation de ce film interdit à l'exportation furent vendus dans huit pays !). Mais l'ampleur et la persistance de l'indignation d'une partie de l'opinion fut tout à fait remarquable, au point que l'on peut se demander si l'affaire n'a pas entraîné ou conforté dans une « dissidence morale » à l'égard de la V^e^ République de très larges milieux, en même temps qu'elle posait en des termes actuels et passionnés le problème de la laïcité de la puissance publique. Les protestations furent innombrables, parfois organisées : manifeste dit « des 1789 » — dont le colonel Rémy fut le premier signataire ; pétition nationale pour l'abolition totale de la censure lancée par la revue « Arts et Loisirs » dans un large esprit publicitaire ; mais surtout création d'un Comité de vigilance et d'action contre les censures (regroupant la Ligue des Droits de l'Homme, la Ligue de l'Enseignement, la Fédération française des Ciné-Clubs, l'U.N.E.F., la Fédération de l'Education nationale, le Comité d'action du spectacle, etc...). De nombreuses réunions de protestations se déroulèrent, tant à Paris qu'en province ; à Paris, le meeting organisé par le Comité de vigilance et d'action le 26 avril vit s'exprimer, sous la présidence de M. Daniel Mayer, de nombreux réalisateurs de films (Resnais, Autant-Lara, Daquin, Godard, Chabrol...) ; en province, dans plusieurs grandes villes, une « tournée » composée du producteur de « La Religieuse » et d'un certain nombre de réalisateurs (Pierre Schoendorffer, Claude Chabrol, etc...) exposa la situation du cinéma français dans ses rapports avec la censure. Enfin, les assises de syndicats (comme le Congrès national du S.N.E.S.[203] ou de partis politiques (comme le Conseil national de la S.F.I.O.[204] se

202. Pierre Daix, Les Lettres françaises, n° 1130, 5-11 mai 1966, p. 23.
203. L'Université syndicaliste n° 1, 19 avril 1966, p. 39.
204. Le Monde, 19 avril 1966.

saisirent de l'événement et du problème, et adoptèrent des motions de protestation.

Le producteur devait user des voies de droit ; sur un vice de forme dans la consultation de la Commission de contrôle, il devait obtenir du Conseil d'Etat l'annulation de la décision d'interdiction, ce qui ne lui garantissait point que son film serait finalement autorisé. Devant le Tribunal administratif de Paris, le 16 décembre 1966, l'affaire avait été évoquée, et les arguments échangés ; de ceux du Commissaire du gouvernement, M. Sauzet, il est nécessaire de retenir ces propositions : bien que la liberté du cinéma n'ait jamais été proclamée en France, il serait pourtant « trop sommaire de soutenir qu'aucune liberté essentielle n'est mise en jeu par la décision de censure d'un film », ce qui fonde le droit pour le juge administratif de contrôler les motifs de la décision du ministre ; mais sur le fond, cette décision paraît au Commissaire du gouvernement légalement motivée car ce qui compte, c'est l'état d'esprit du « spectateur moyen imprégné depuis des siècles par l'humanisme chrétien » et qui aurait été sans doute choqué par le film[205]. L'aura-t-il été encore, non plus en 1966, mais en 1967, lorsque, le nouveau ministre de l'Information, M. Georges Gorse — dont l'origine, les affinités intellectuelles et la carrière semblent à tous égards différentes de celles de son prédécesseur — a finalement décidé de délivrer, sauf interdiction aux mineurs de 18 ans, un visa d'exploitation à « Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot » ?

Au terme de l'analyse des pratiques de censure dans le cinéma français de l'après-guerre se trouve confirmée l'hypothèse selon laquelle les motivations politiques (au sens large) déterminent fréquemment et sévèrement l'activité des autorités publiques (locales ou centrales) qui ont compétence pour intervenir dans le domaine du contrôle des films cinématographiques. Les conséquences de cette situation sont sérieuses.

Tout d'abord, la rigidité de l'application de « tabous » en matière politique par la censure centrale, et bien souvent la pusillanimité du censeur, aboutissent en pratique à une sorte de castration de ce moyen d'expression intellectuelle et morale qu'est devenu progressivement le cinéma ; sur ce sujet, les lamentations des créateurs sont intarissables et, au fond, ne sont point sans fondement : « Je vous défie bien, dans la France de

---

205. Voir le compte rendu d'audience par Jean-Marc Theolleyre, dans Le Monde, 18-19 décembre 1966.

1958, de parler de l'Algérie, des problèmes sociaux et raciaux, de l'armée, de la police, des Nord-africains en métropole, des pays sous-développés, de l'évolution du prolétariat, des grèves, de toutes questions touchant à la politique. Je vous défie bien d'adapter « L'Argent » de Zola, l'affaire Dreyfus, ou encore « Le Sel de la Terre » et « Tant qu'il y aura des hommes » se désole et s'indigne, par exemple, Yves Ciampi[206].

Ensuite, l'action d'un grand nombre de groupes de pression, tant au niveau national que dans certaines localités, est rétribuée par une grande influence sur la distribution et l'exploitation des films ; or, d'une part cette influence n'est pas sans des tenants et des aboutissants politiques plus ou moins occultes et plus ou moins respectueux de la liberté de pensée et d'expression ; d'autre part cette influence inégalement répartie et inégalement couronnée de succès n'est pas sans créer des disparités choquantes dans le traitement réservé aux films et dans celui réservé aux citoyens des différentes parties du territoire. L'anarchie du contrôle municipal, dénoncée sous la IIIe République, n'a pas perdu ses aspects parfois ridicules et souvent odieux.

Enfin, et surtout, au niveau de la censure centrale, les préoccupations d'éthique individuelle et sociale que l'Etat, relayant hommes et groupes, tend à prendre à son compte, constituent un danger, et un danger actuel, autrement significatif et autrement grave que les abus nés de l'activisme privé ou municipal. En effet, elles emportent au plan des principes la consécration de la « morale » comme objet et but de la censure centrale ; or, dans une société spirituellement divisée comme la nôtre, l'imposition d'une censure officielle — technique autoritaire s'appliquant à l'ensemble du public — pose toujours un certain nombre de problèmes délicats : mais si cette censure n'a plus seulement un objet de sauvegarde des « bonnes mœurs » (sociologiquement et juridiquement plus ou moins définissables) et de sauvegarde de l'ordre public (politiquement et juridiquement définissable), mais un objet et une finalité de philosophie morale et sociale, alors on peut penser que — dans une société spirituellement et moralement divisée, dans une société idéologiquement et socialement pluraliste, dans une « dé-

206. Cf. l'enquête « La peur dans le cinéma », Témoignage chrétien, 28 février et 28 mars 1958. Crainte et incertitude sont soulignées aussi par D. Simon-Strowski, Revue politique et parlementaire, mars 1963, p. 39.

mocratie libérale » — ces problèmes sont insolubles. C'est, semble-t-il, ce qui ressort finalement et évidemment de l'affaire de « La Religieuse ». La censure atteint là sa limite, avec les limites de la spécialité de l'Etat libéral ; elle cesse d'être possible lorsqu'elle devient complète et cohérente ; elle se détruit lorsqu'elle se dilate aux dimensions de la fonction sociale qui est la sienne.

SECTION III

FONCTION DE LA CENSURE

Il ne suffit pas de considérer la censure comme un mécanisme, qu'il suffirait de démonter et de décrire, en termes essentiellement juridiques, dans chacune de ses parties et dans l'agencement fonctionnel de ces parties entre elles. Pas davantage n'est suffisante l'observation de la dynamique de la censure, de son développement concret, et la recension des cas, jusqu'à l'établissement d'une ébauche de typologie, pragmatique et approchée. Il reste encore à s'interroger sur les causes profondes des mécanismes et des phénomènes, à étudier les dérivations psychiques et sociales de la censure, qui est loin d'être d'abord juridique comme elle est loin de l'être finalement ; il reste encore, en s'éclairant des causes comme des substituts ou des dérivés, à découvrir la fonction qu'assume la censure.

La censure assume une fonction sociale, la censure est une fonction sociale : telle est l'idée ; mais, si l'hypothèse est exacte, le corollaire immédiat est que, en toute société, sous quelque régime juridique que ce soit, et en quelque domaine que ce soit de l'activité sociale, il y a toujours une censure. Pourtant on ne « voit » pas toujours cette censure : alors on doit la supposer, et utiliser les catégories du manifeste et du latent. Mais encore, se superposent d'autres catégories, qui sont parfois schémas explicatifs et parfois plus que cela : comme la fonction de censure est sociale, elle ne peut qu'être informée dans les structures de la société ; dans une société de classes, on dira donc que la censure est une « censure de classe » ; mais comme la fonction de censure est sociale, elle dépasse aussi toute société de classes, puisqu'elle est caractéristique — par hypothèse — de

la société en elle-même, et par conséquent la censure va au-delà de la censure de classe.

C'est ce qui apparaîtra, avec la fonction de censure elle-même, déjà, à l'étude des justifications qui se donnent de la censure et des contestations qui y sont opposées, mais surtout à l'interprétation de la censure dans sa « nature » véritable, et encore dans les conséquences qui se peuvent tirer de l'existence de cette fonction sociale et politique.

Paragraphe 1 : JUSTIFICATION DE LA CENSURE

M. André Morice, Ministre et censeur, a lui-même un jour vu la censure en « problème », légitimant ainsi toute problématique de la censure : « Il existe un problème de la censure. Nul ne songe à le nier. C'est un problème grave, auquel il faudra bien finir par trouver une solution »[207]. C'est aux niveaux de l'efficacité, en technique administrative, et de l'opportunité, en art politique, que le ministre de l'Information situait le « problème ». De fait, en France, depuis la Libération, les arguments qui s'échangent, nombreux, pour ou contre la censure, pour sa réforme, pour sa suppression, pour son renforcement, se situent le plus souvent à ces niveaux ; mais il en est d'autres, qui apparaissent aussi : les niveaux de la réflexion civique appuyée sur une réflexion philosophique, de la réflexion philosophique elle-même, et enfin des études anthropologiques. Tous ces arguments, qui manipulent, ou prétendent manipuler, des réalités sociales ou psychiques (liberté, pensée, art, enfance, morale, dangers...) sont extrêmement topiques, non point toujours à leur objet propre, mais à celui de notre étude présente. Comment comprendre la censure en faisant fi de la conscience qu'en ont censurés et censurants[208]. Mais dans cette appréciation des significations, le sens est-il donné ? Il y a là difficulté, et péril intellectuel, le « politiste » est en effet exposé à confondre les théories des intéressés sur l'organisation sociale de la censure et la fonction réelle de cette dernière. De surcroît, il n'est pas exclu qu'une forme superficielle, très apparente, soit donnée à

207. Le Monde, 18 août 1955.

208. « Il ne (suffit) pas de décomposer et de disséquer. Les faits sociaux ne se réduisent pas à des fragments épars, ils sont vécus par des hommes, et cette conscience subjective, autant que leurs caractères objectifs, est une forme de leur réalité ». Claude Lévi-Strauss, Leçon inaugurale, Collège de France, Chaire d'Anthropologie sociale, 31, 5 janvier 1960, p. 11.

l'institution de censure pour qu'elle soit bien en harmonie apparente avec la théorie justificatrice. A la limite, la société sécrèterait pour se justifier une source d'automystification, qui lui masquerait même, en profondeur, la conscience vraie de ses tendances motrices les plus essentielles. Peut-on dire cela des justifications de la censure cinématographique ? Le « politiste » est-il exposé en l'espèce à ces confusions, ou à certaines seulement de celles-ci ? Il est certain que parmi les justifications (protection de la jeunesse, bien du peuple, etc...) de la censure cinématographique, il faut discriminer, et que certaines, d'une manière semblable à ce que Freud appelait les « rêves hypocrites », s'agissant du psychisme, ou Claude Lévi-Strauss les « rationalisations secondaires », s'agissant des sociétés primitives, sont des tentatives pour s'abuser sur les pulsions censurantes.

Ces tentatives et la spécificité relative tant du cinéma (techniquement) que du régime juridique auquel il est soumis, font que n'apparaît pas spontanément la solidarité entre les divers moyens de communication de masse, au point de vue des attaques de censure : à première vue, qu'y a-t-il de commun entre le régime de la liberté de la presse organisé par la loi de 1881, et la réglementation administrative du cinéma français ? Quel rapport entre l'expression de la pensée par le journal écrit, et l'impression divertissante par les images mouvantes ? Or, du point de vue de l'appréciation des causes comme du point de vue des principes moraux et politiques, il serait surprenant qu'il n'y ait pas solidarité de tous les moyens d'expression, comme cela a été pertinemment noté aux Etats-Unis voilà déjà une vingtaine d'années[209], dans la soumission aux interventions des censures. C'est en ces termes au moins que la plupart des cinéastes français entendent poser le problème[210]. Cinéastes d'un côté, ou militants d'action morale de l'autre n'entendent-ils pas tous au fond, dans le domaine du cinéma, à propos de cinéma, participer à la construction d'un droit « combattant » par transformation d'un droit, d'une réglementation « neutres », ou supposé tels ? Il est troublant en tout cas et, pensons-nous, au plus haut point significatif, que de véritables batailles politiques se déroulent désormais, dans la période 1947-1967, sur le cinéma.

---

209. Byron Price, « Freedom of Press, Radio, and Screen », Annals of the American Academy, t. 2, 1947, p. 139.

210. Par exemple Autant-Lara : « Nous, cinéastes, pensons que, plus que jamais, la liberté d'expression est menacée au cinéma... »

Les arguments qui peuvent alors s'échanger sur une question telle que la censure cinématographique (et qui touchent à sa légitimité, son utilité, voire son efficacité) en prennent un relief considérable.

A. — *Nécessité de la censure*

Les arguments qui fondent la censure en nécessité sociale se construisent et se détaillent sur deux « idées-forces » : celle de la perversité, ou au moins la nocivité, du cinéma (films, cinéastes, fréquentation des salles), et celle de l'emprise filmique, qui équivaudrait à un « envoûtement » du spectateur, parfois à son insu. Ces deux thèmes sont développés dans leurs conséquences condamnables sur deux terrains particuliers qui sont des « zones critiques » à cet égard : d'une part la jeunesse, et spécialement la délinquance juvénile (l'influence cinématographique étant supposée fortement criminogène), d'autre part les bonnes mœurs et l'appui dû aux conceptions morales qui sont supposées partagées par le « public moyen » du cinéma.

L'influence pernicieuse du cinéma est très fréquemment alléguée pour justifier une censure gouvernementale, si souvent même et avec si peu de véritable contestation qu'on peut dire, avec Edgar Morin, que c'est « un dogme institutionnalisé » en France. C'est une banalité de noter qu'il y a dans la plupart des pays du monde, une intervention gouvernementale qui se propose de limiter cette influence pernicieuse du cinéma. D'ailleurs, lorsque cette intervention n'apparaît pas, c'est qu'une autocensure a été mise au point par la profession en accord avec des forces morales ou religieuses et avec les pouvoirs publics (c'est le cas des Etats-Unis, du Japon, de l'Allemagne fédérale et de la Grande-Bretagne). De cette universalité de la censure cinématographique, les partisans de la censure tirent la conclusion que celle-ci est une exigence fondamentale de toute société, ce qui ne soulève pas de véritable difficulté si l'on entend par là que toute société connaît des limites dont elle ne peut tolérer la violation, notamment par une représentation dans les salles. Ils en tirent aussi, ce qu'ils considèrent comme une conséquence de l'idée précédente : que le cinéma constitue effectivement un danger social. Puisque le cinéma est dangereux, il convient qu'il soit soumis à un contrôle de censure ; puisqu'il est soumis à un contrôle de censure, c'est donc qu'il est dangereux.

Mais l'apologie de la censure laisse apparaître que la méfiance contre les cinéastes et le monde du cinéma en général

ne le cède en rien à cette méfiance aussi largement partagée contre le cinéma : aux Etats-Unis, cette méfiance fut exprimée clairement depuis 1946 malgré l'influence du monde du cinéma sur la vie américaine ; elle s'exprima parfois en un style « mac-carthyste »[211] ; pour le public français, André Lang l'exprima dans un livre connu, avec toute la netteté et la précision souhaitables : « Il n'y a pas d'autres moyens de prévenir (les) attaques (des pires ennemis de la raison et de la compréhension) que de tenir suspendue sur leurs films, de la conception à l'achèvement, la menace d'une saisie, sans préjudice de poursuites éventuelles intentées aux responsables, pour atteinte à la santé morale de la nation et sabotage de l'éducation civique des citoyens »[212]. C'est bien entendu le point de vue de cette partie de la presse et de l'opinion qui, en France, est appelé de « droite ». A ce sujet, dans la liaison, voire l'identification partielle, de la Droite politique et de la censure cinématographique, on peut déceler, comme il a été fait à l'étude de la pratique de la censure, que la censure est « de droite » ; mais d'une autre façon, on peut remonter à l'archétype commun de l'attitude politique et de l'attitude censurante[213]. Il n'y a là rien que de normal, et si l'ancienne justification religieuse de la censure fait largement place, pour le cinéma, à une argumentation laïcisée, d'une part elle ne disparaît point totalement et d'autre part, elle est encore présente sous les arguments présentés comme scientifiques (« morale naturelle », « hygiène mentale », etc...) sans qu'il soit bien difficile de la faire venir au jour.

Mais en l'état actuel du développement des forces sociales, de nos mœurs, de notre droit, et de la liberté politique relative que le peuple conquiert ou défend, il est difficile d'admettre une censure sous forme de survivance du contrôle préalable, sous sa forme juridique caractéristique, si la démonstration n'est pas apportée du caractère éminemment dangereux de l'activité soumise à ce contrôle officiel : il faut donc que la censure en vienne à reconnaître un pouvoir psychologique insurmontable à la projection filmique, et que le caractère d'évidence objective que

---

211. Charles R. Metzger « Pressure Groups and the Motion Pictures Industry », Annals of the American Academy of Political and Social Science, t. 2, 1947, p. 115.

212. André Lang, Le Tableau Blanc (Le cinéma est-il une chance ou un danger ?), in 16°, Horizons de France, Paris, 1948, p. 63.

213. « Peut-être faudrait-il dire que la Droite est la manière dont s'expriment dans le domaine politique les mêmes exigences fondamentales que celles qui sont à l'origine de la censure », O Burgelin, « Censure et Société », Communications, n° 9, 1967, p. 139.

l'animation confère aux images place le public dans une dépendance trop forte pour qu'elle soit tolérée par l'Etat. C'est la puissance de l'image animée qui fonde essentiellement l'exception à la liberté d'expression intellectuelle et artistique qui est de principe dans une « démocratie libérale » du XX[e] siècle. Cela paraît peu contestable[214], et joint à l'immense audience du message, a été magnifiquement exprimé par Léon Moussinac : « Comme les foules communiaient dans l'arène antique à l'effrayante beauté d'Œdipe, les foules communient dans le cinéma, art social, et sentent passer sur elles le grand souffle de la beauté moderne, avec l'idée que beauté = vérité »[215]. On comprend que les responsables de l'ordre, entre toutes les communications de masse, se défient de celle-ci; on comprend que les partisans de l'ordre (établi) enfourchent ce cheval de bataille.

Il faut remarquer la place de cet argument, aussi important : il vient après la méfiance globale, l'hostilité à peine argumentée, il repose sur des considérations scientifiques, déjà, ou qui prétendent à l'être, mais il a encore un caractère global, d'effet indifférencié ou mal différencié sur « la » psychologie « du » public « du » film. Ensuite seulement, comme raisons complémentaires ou surabondantes, sont invoqués d'autres arguments, plus techniques, plus précis, qui s'attachent à tels « effets » du film, ou d'un film, sur tel public enfantin ou populaire. Il est révélateur que la conscience du danger soit primordiale, et que la considération des effets soit finale, et comme une superfétation.

Pourtant, on allègue aussi des effets néfastes. Que la fréquentation cinématographique, régulière ou occasionnelle, constitue un facteur d'augmentation de la criminalité, spécialement de la délinquance juvénile, est aussi souvent affirmé par les partisans de la censure et unanimement admis par l'opinion populaire que contesté par les spécialistes de criminologie et

---

214. Les conclusions en ce sens sont toutes concordantes : de M. Yvon Bourges, défendant devant le Parlement une mesure d'interdiction d'un film, à M. Laumet, op. cit., pp. 230-231, p. 314, ou à M. Billard, Informations sociales, juin 60, n° 6, p. 38.

215. Léon Moussinac, L'âge ingrat du cinéma, Le Sagittaire, in 16°, Paris 1946, p. 51. Et encore : « C'est le merveilleux caractère du cinéma que de posséder tous les éléments capables de le faire participer activement à la grande gestation du monde moderne. Lui seul a une voix assez puissante pour dire tout ce qu'il y a à dire et à la même heure sur tous les points de la terre. Lui seul est capable d'être compris de toutes les foules assemblées. Force d'unité inouie », op. cit., p. 64.

controuvé par la psychologie sociale. Que le cinéma fasse courir un « danger » aux mineurs, c'est peu douteux, mais cette influence n'est spécifiquement criminogène ni dans son orientation ni surtout dans ses effets concrets. Si l'on en croit les spécialistes[216], dans la presque totalité des cas, l'influence cinématographique est annihilée tant par les réflexions post-filmiques ou les tendances propres du sujet que par les influences familiales et sociales stabilisatrices. Dans un petit nombre de cas, ceux où cette dernière pondération ne peut s'exercer d'une manière suffisante (mauvaises conditions d'habitat, foyer désuni, etc.) c'est-à-dire lorsque l'enfant ou l'adolescent est *déjà* en danger moral, alors la fréquentation cinématographique, soit répétée, soit même occasionnelle, peut favoriser le déclenchement d'un processus délictuel, comme tout autre stimulus affectif (fête foraine, accident de la circulation, journal, etc.). L'attirance pour le cinéma qu'éprouvent les jeunes délinquants, et qui est un fait certain, est un signe d'inadaptation, et non pas la cause première, sauf exceptions, de cette inadaptation. Expliquer la criminalité par le film paraît donc être plus une excuse commode pour les jeunes délinquants, à l'intention des juges d'instruction ou des assistantes sociales, qu'une véritable explication de causalité scientifique. Enfin, à supposer que les spécialistes soient dans l'erreur, et que ce soit le bon sens populaire qui soit plus proche de la vérité que la science, il reste que l'apologie de crime est punie par la loi, et que l'extension donnée aux éléments matériels constitutifs de l'infraction est affaire de jurisprudence, sans que la censure soit nécessaire pour la répression de l'infraction et pour la prévention des effets socialement dangereux.

Il est infiniment plus pertinent de s'inquiéter des effets dangereux du cinéma (ou de tels films) sur les enfants et les *très* jeunes adolescents. C'est seulement vers onze ans que le jeune spectateur situe le récit dans l'espace et dans le temps, encore à cet âge, croit-il « au cinéma comme à un conte », selon l'expression de Jean Edeline ; avant six ans, il n'a aucune com-

216. Par exemple, Roland Berger, in Revue internationale de criminologie, n° 4, 1956 : « Ce sont, en Europe, l'erreur et l'hypocrisie qui font du cinéma le bouc émissaire de la délinquance juvénile ». S. Lebovici, « Cinéma et Criminalité », Revue internationale de filmologie, IV, n° 14-15, juillet-décembre 1953, p. 213 : « Il apparaît en tout cas que le cinéma ne peut pas être considéré comme un facteur spécifique de criminalité. Il joue cependant un rôle par l'importance sociale qu'a pris le cinéma dans notre culture dont il tend à exprimer en un langage simplifié des mythes cultivés par la propagande ».

préhension du récit filmique dans sa suite, et les impressions qu'il peut donc en retirer sont purement affectives et largement primaires ou alors traumatiques ; après six ans, par contre, il y a des possibilités de compréhension et d'erreurs. Mais s'il est naturel et opportun de s'interroger sur les effets du cinéma sur les jeunes enfants, on voit évidemment que le sujet ne peut guère nourrir de controverses politiques : sur ce point, une réglementation spéciale, qui prendrait par exemple la forme de la censure, ne soulèverait aucune contestation : c'est pourquoi les partisans de la censure mettent cet argument de protection de l'enfance en avant, escomptant non sans raison, qu'en sera justifiée, dans l'opinion, l'existence d'une censure. Mais pour les adultes. Comme conclusion partielle, sur ce point de la protection de l'enfance, on se permettra de regretter que le problème et ses solutions soient toujours abordés dans une perspective négative, d'exclusion : le choix qui est fait des films que peuvent voir les enfants est toujours un choix négatif ; ne pourrait-on imaginer au contraire, ce qui serait un choix véritable, positif, des films faits pour l'enfance, répondant d'une manière désintéressée et néanmoins artistique et humaine à ses besoins de tous ordres, de communication et d'apprentissage social par l'image ?

Plus large que les arguments précédents qui touchaient à la protection de la jeunesse, mais dans le prolongement de ceux-ci, il est une autre idée qui fonde la censure cinématographique en France : c'est la protection de la morale, tant par la préservation du public de spectacles attentatoires aux bonnes mœurs que par la prohibition des attaques contre les valeurs morales traditionnelles. Cet argument est très largement retenu par l'opinion française (les exemples seraient innombrables), qui le considère, au vu de certaines audaces du cinéma, comme justifié[217]. Les partisans de la censure font valoir que parfois des institutions sociales subissent un traitement cinématographique tel que le respect ou l'autorité qu'elles imposent au spectateur peut en être affaibli ou détruit. Ils reconnaissent d'ailleurs que

---

217. « La censure (apparaît aux) spectateurs comme une protection d'ordre moral », conclut J. de Baroncelli, d'un sondage d'opinion, Le Monde, 18 août 1955, p. 8. La polémique sur la nécessité de la censure a été relancée à la fin 1968, dans la grande presse, à la suite de la publication dans « Le Monde » du 30 novembre 1968 d'un « Point de vue » d'un membre de la Commission de contrôle, Mme Mireille Latil-Le Dantec s'élevant contre l'autorisation donnée au film de H. G. Clouzot, « La Prisonnière », et réclamant une politique nouvelle et beaucoup plus stricte du contrôle des films cinématographiques.

le problème est d'autant plus délicat que parfois les valeurs morales ou les institutions ne sont pas attaquées de front, mais subrepticement sapées[218]. En tout cas, c'est sur ce terrain que l'idéologie censurante se développe de préférence, bien qu'il soit permis de penser que son objectif véritable dépasse la morale et les bonnes mœurs[219]. La politique intervient dans le raisonnement, mais elle intervient non point en tant que motivation avouée, mais dans la considération des effets ultimes du relâchement moral auquel est conduit un peuple qui voit de mauvais films ; en outre, dans la forme, la politique apparaît alors sous des aspects qui se veulent le moins partisans et le plus civiques[220].

Il y a pourtant une difficulté, et d'importance. Dans cette perspective de justification de la censure cinématographique par le souci de préserver la morale, on conçoit presque la morale comme intégrée à l'ordre public et la qualification morale d'un film presque comme une quaestio facti. Or, si l'ordre public est pour l'essentiel une notion externe, objective (à partir, bien entendu, de certaines conventions juridiques et politiques), la morale est un fait interne, subjectif ; il va donc falloir, dans cette tentative d'intégrer la morale dans l'ordre que l'Etat a charge de maintenir ou d'instituer, que soit définie, erga omnes, un système de valeurs — et l'absolu de la destination comme l'universalité des destinataires imposent que cette appréciation de valeurs soit absolue, et par conséquent que ces valeurs soient absolues. Le processus d'objectivation de l'appréciation morale va s'appuyer parfois sur l'autorité de la parole divine, soit directement (en considérant l'Ecriture et les interprétations ecclésiastiques), soit indirectement (en considérant l'ordre so-

218. « Parmi les films, certains respectent les valeurs morales et même les exaltent, d'autres les méprisent insidieusement sans les attaquer de front, et ce ne sont pas les moins dangereux », Jean Le Duc, Revue politique et parlementaire, mars 1963, p. 36.

219. Au niveau des concrétisations de droit positif, il en est de même : « C'est par le biais de la morale et des bonnes mœurs, que les gouvernements ont toujours tenté de réintroduire la censure dans le circuit d'où le législateur l'avait non sans peine écartée ». L. Gabriel-Robinet, op. cit., p. 199.

220. Sur le fond, sans suivre M. Dutourd, homme de lettres et homme de droite, dans toutes ses propositions, on a la conviction que sa conclusion n'est pas dénuée de fondement : « L'un des grands thèmes de la propagande de Vichy, entre 1940 et 1944, était que nous avions perdu la guerre parce que les Français avaient trop lu les ouvrages de Gide et de Proust. En ce qui me concerne, j'ai toujours eu dans l'idée que nous avions perdu la guerre à cause de notre état-major qui était composé de ganaches, et de nos soldats qui ne voulaient pas se battre. Le cinéma ne corrompt pas plus les mœurs, selon moi, que Gide et Proust ne font perdre les guerres », Jean Dutourd, in : La Cinématographie française, n° 1965.

cial « naturel » voulu par Dieu) ; mais plus souvent encore, dans le grand mouvement de foi positiviste, de « religion factuelle », qui est l'un des principaux substituts des anciennes métaphysiques, la base de la construction valorisante va être recherchée dans une « conscience moyenne » que des techniques sociologiques, à défaut de science, peuvent décrire plus ou moins précisément. La définition de la conscience moyenne soulève des problèmes théoriques, des problèmes d'épistémologie, de méthodologie, et des problèmes tactiques, dans lesquels il ne convient pas d'entrer ici. Mais il suffit de résumer la position dans sa proposition essentielle (est morale. est valeur morale erga omnes ce que la « conscience moyenne », à tel moment, pratique ou considère ou ressent comme tel), pour prendre la mesure du danger qu'entraîne pour la liberté d'expression, et au-delà pour la liberté de conscience, un tel processus (jusqu'à un certain point inévitable) lorsqu'il est affirmé en théorie et consacré par l'organisation étatique. Ce n'est pas tant dans la réalité du processus que réside le danger, que dans sa valorisation obligatoire appelant la contrainte.

Et puis, il y a morale et morale. Pascal nous enseigne que « la vraie morale se moque de la morale ». Mettre en « moyenne » la morale, est-ce encore de la morale ? Mettre « en moyenne » la conscience morale, est-ce encore de la conscience ? Comment mêler en « moyenne » la morale des insatisfaits et la morale des satisfaits, la conscience des uns et la conscience (ou l'inconscience) des autres, l'adhésion, l'acceptation, l'indifférence et le refus ? On parle pourtant parfois de civilisation traditionnelle et d'humanisme chrétien. Mais de faux sens ne glisse-t-on pas alors en contre-sens ? Car la morale chrétienne véritable n'exigerait pas participation au monde, conflit, lutte des passions, et — enfin — victoire des valeurs chrétiennes ? La morale chrétienne ne postule-t-elle pas la liberté, pour rester une morale ? Finalement, on peut penser que le conformisme de la « conscience moyenne », l'élimination du conflit des valeurs, notamment par la censure cinématographique, est bien plus d'un sociologisme amoral que d'un moralisme évangélique. Reste le respect dû à la civilisation traditionnelle : là on peut trouver l'argument réaliste. C'est cela, au fond, que veulent défendre les partisans de la censure, et c'est cela qu'ils fixent comme objet et comme but à l'institution étatique de contrôle des films. On a pourtant l'impression que la véritable portée de ces films est parfois méconnue et exagérée ; la justification de la censure cinématographique procède souvent d'une éton-

nante méconnaissance de la psychologie scientifique (les traumatismes de l'enfant sont supposés systématiquement ou au contraire ignorés ; l'ambivalence — négative : renforcement des instincts anti-sociaux, mais aussi positive : exutoire, décharge d'agressivité, compensation — des effets de l'identification aux personnages de l'écran n'est guère aperçue ; les « mécanismes psychologiques » allégués sont ceux qui circulent dans le grand public comme résultat de la vulgarisation pseudo-scientifique...) ; d'un autre point de vue, de l'effet de masse sur la société française, peut-on dire que la société, dans son élément de tradition et de conservation statique, est gravement atteinte plus particulièrement par le film que par les autres représentations sociales de notre époque ?

Globalement, et sous réserve d'inventaire, on peut tenir pour probable que les films contribuent au développement d'un irrespect assez « en vogue » pour l'autorité familiale ; on peut tenir pour certain une influence sur la sexualité, mais cette influence, indubitable, ne porte-t-elle pas davantage sur le « style » des comportements sexuels et des représentations sociales de la sexualité que sur ces comportements eux-mêmes dans leur nature et dans leur répartition statistique ? Enfin, tant par la possibilité d'évasion onirique que les films constituent que par l'apparence de réalité qu'ils donnent à des caractères et situations artificiels ou exceptionnels, il est possible que les spectateurs soient enfoncés et écrasés davantage dans leur vie quotidienne, celle-ci étant, par contraste avec le film, chargée de quotidienneté prosaïque. Mais peut-on dire que la censure cinématographique se propose véritablement de telles interventions d'hygiène morale, que ces périls soient conjurés ? A tout le moins, peut-on dire, en supposant les intentions précédentes du censeur, qu'il atteint ses fins, en tout ou en partie, et dans quelles proportions ?

B. — *Efficacité de la censure*

La censure est-elle efficace ? L'efficacité de la censure, en considération des arguments moraux, et non spécifiquement et principalement politiques, qui la justifient, devrait bien entendu être appréciée ici d'un point de vue de morale. Mais l'examen de la pratique cinématographique et de l'activité de censure en fonction d'un critère moral pose des problèmes difficilement surmontables, et l'on préfèrera ici borner la discussion sur l'appréciation d'efficacité à l'un des aspects les plus apparents et les moins subjectifs de la question : les bonnes mœurs.

Le théâtre a jadis — et naguère — suscité les mêmes inquiétudes. « Je le considère comme une école de vertu, de raison et de bienséance » disait Voltaire. Laissons là vertu et raison ; du seul point de vue de la bienséance, peut-on dire que l'existence d'une censure étatique des films, fait en France du cinéma une bonne école ? Poser la question, c'est y répondre[221].

Nul ne peut s'y tromper, nul ne s'y trompe : de ce point de vue, le laxisme du censeur saute aux yeux : le gigantisme de certaines publicités comme la spécialité (mais ne devient-elle pas générale ?) de certains cinémas, ne permettent pas d'ignorer ce qui paraît complaisance de la censure. De nombreux « navets » sont des étalages de vulgarité et de pornographie ; citons quelques titres au hasard de cette flore dévergondée : « Et ta sœur », « Le Passage de Vénus », « Les Surprises d'une nuit de noces », « Ce Coquin d'Anatole », « Plaisirs de Paris », « Ne te promène donc pas toute nue », « Au diable la vertu »... Le sort de ce dernier film est significatif : interdit totalement tout d'abord, la mesure fut vite rapportée et transformée en une interdiction aux mineurs de seize ans, cependant que, plus heureux que celui de « La Religieuse », son producteur obtenait l'autorisation à l'exportation !

C'est naturellement cet aspect des choses, cette apparence, qui détermine l'opinion de la majorité des gens sur la censure. D'une enquête réalisée en 1954 par l'Office Dourdain pour le compte du C.N.C., il ressortait que 36 % des Français n'avaient jamais « entendu parler de » la censure, et que si 9 % la trouvaient trop sévère, et 1 % se prononçait pour sa suppression, la majorité la trouvait trop complaisante. Pour une opinion plus informée, d'autres éléments sont pris en considération : telle interdiction, ou telle autorisation, est scrutée dans ses motivations, appréciée dans sa valeur sociale, cependant que l'intérêt esthétique est en bonne place ; la conclusion très générale à laquelle ce type d'opinion publique croit pouvoir s'arrêter est infiniment plus critique[222], la censure lui paraît au mieux incohérente.

---

221. En ce sens Pinto, op. cit., p. 221 : « La protection de la moralité publique est-elle sérieusement garantie ? Qui peut le croire ? ». Voir aussi : J.O. Deb. (Ass. Nat.) 13 décembre 1951, p. 9166, et 23 juillet 1954, p. 3570.

222. « Il faut reconnaître que, dans ses applications, la censure s'est toujours montrée d'une rare imbécilité, qui est beaucoup trop constante pour être due au hasard », Denis Marion, Combat, 2 avril 1945 ; « Ni la médiocrité ni la vulgarité n'offensent jamais la censure : attentive à la lettre et jamais à l'esprit, elle ignorera toujours qu'il n'y a qu'une chose impudique, et que c'est la bêtise », Morvan Lebesque, Le Canard enchaîné, n° 1839, 18 janvier 1956.

S'agit-il d'une servitude, intemporelle et essentielle, de toute censure[223] ? Les observateurs sont unanimes à mettre en cause plus précisément la censure cinématographique telle qu'elle fonctionne en France. L'idée essentielle, qui ne reçoit aucun démenti de l'expérience ou d'un nouvel examen, est que la censure est utilisée bien davantage à des fins de contrôle politique que pour préserver la bienséance[224]. Sont-ce les silhouettes de nus, ou la critique sociale qu'expriment les gravures de Frans Masereel, qui valut à « Oceano Nox », court-métrage de Patrice Gautier, ses ennuis avec la censure ? Comment expliquer le traitement paradoxal réservé par la censure à « L'eau à la bouche », de Doniol Valcroze[225] ? N'est-il pas évident que la censure « réserv(e) » ses rigueurs aux films traitant des problèmes sociaux, politiques, « humains » ?[226]

Que les censeurs aient parfois, et peut-être même en règle générale, les meilleures intentions du monde, ne peut les relever de leur inefficacité essentielle, qui tient à ce que, tout comme dans le système pourtant organiquement différent de Hollywood[227] le tabou essentiel, bien que non écrit, est le tabou contre l'humain. Le spectacle est toléré, mais l'humanité en spectacle est prohibée, lorsque le déroulement d'un récit sensible et doué de sens ordonne des images en mouvement.

De ces observations troublantes, on cherche parfois à tirer plus qu'une moralité : une relation causale. L'imputation devient conviction de culpabilité ; si la censure a deux poids et deux mesures selon qu'elle autorise le sexe ou interdit la révolte,

223. « La censure tourmente les pigeons, laissant aller les corbeaux libres », Cotgrave (XVIe siècle).

224. « La censure politique ou de prestige paraît en fin de compte plus rigoureuse que la censure des mœurs », H. Mercillon, Le Monde, 7 avril 1960, p. 12 ; « Il est certain que la censure française par exemple, est le plus souvent utilisée dans un sens politique pour interdire de porter à l'écran des problèmes ou des situations qui amèneraient à juger certains désordres sociaux plus ou moins graves, que pour sauvegarder la dignité du spectacle cinématographique et l'empêcher de devenir plus ou moins pornographique », A. Ayffre, « Cinéma, censures et valeurs chrétiennes », op. cit., p. 124 ; « Jusqu'à présent, la censure a toujours été extrêmement indulgente sur le plan de la moralité. Les pouvoirs de la commission actuelle auraient été largement suffisants pour refréner les écarts éventuels des cinéastes. Et si l'on a voulu changer de formule, c'est pour instituer une intolérance politique », A. Resnais, Esprit, juin 1960, p. 945.

225. « (Ce film) d'un érotisme peu discret (reçut) un visa d'exploitation pour tous publics ; le seul vœu de la Commission et du Ministre responsable fut de réclamer la suppression d'une réplique désabusée concernant la guerre d'Indochine », Laumet, op. cit., p. 151.

226. J. de Baroncelli, Le Monde, 20 août 1955, p. 8.

227. Hortense Powdermaker, Hollywood, The Dream Factory, Boston, Little, Brown, 1950, p. 81. Voir aussi, Les Cahiers du Cinéma, nos 150-151, pp. 200-214.

c'est donc aussi qu'elle arme sa sévérité politique de sa tolérance sexuelle : la pornographie tolérée est l'alibi de la répression intellectuelle ! De bons esprits n'ont pas craint d'exprimer en clair cette idée ultime dans l'accusation de la censure française[228].

Quoi qu'il en soit, car tout ceci relève d'intime conviction plus que de probation positive, on se bornera à verser au dossier des éléments incontestables. Que l'interdiction totale est plus souvent la sanction de la dissidence politique ou de philosophie morale et sociale que la sanction de l'atteinte aux bonnes mœurs. Que l'agression à prétention érotique (images « suggestives », appareillages sanitaires, etc.) n'entraîne généralement que des coupures fragmentaires... lorsqu'elle les entraîne ! Que l'attention portée, sur ces questions, aux détails et à l'apparence nominale de la vertu, de l'honnêteté, est insuffisante pour garantir la moralité publique. Qu'un film édifiant peut être traumatisant, et que la volonté du censeur et le savoir-faire du psychologue sont impuissants à donner une même valeur (morale, psychologique, etc.) à une image aux yeux d'un enfant et aux yeux d'un adulte, qui *chacun* peut être choqué par des images entièrement inoffensives pour l'autre. Que le dénouement d'un film très souvent décidera de l'attitude de la censure, et qu'il y a là singulière naïveté ou convention singulière : le péché est-il puni ? Malheureusement, pour l'éthique du film comme pour la moralité du public, cet élément aussi important soit-il, n'est pas un déterminant absolu : les films de « gangsters » offrent une illustration facile : existe-t-il catégorie de films qui, sur le dénouement, témoigne d'un moralisme plus apparent ? Mais ce moralisme est fallacieux : pavillon haut, la morale sombre avec la dernière image. Car certes, les méchants sont punis (le plus souvent), mais pourquoi sont-ils punis ? Parce qu'ils sont méchants ? Non point, mais parce qu'ils ont outrepassé les « normes » du crime, parce qu'ils n'ont pas su se montrer « raisonnables » dans l'infraction sociale et faire preuve de cette qua-

---

228. « Il faut que les Français qui vont au cinéma sachent que non seulement la censure n'est qu'un médiocre facteur de sauvegarde morale, mais qu'elle est en partie responsable de la bassesse et de la « sexualité » de certaines productions actuelles », J. de Baroncelli, Le Monde, 18 février 1955 ; « La manœuvre c'est de prendre prétexte d'une « licence » qu'on a laissé s'établir pour renforcer la censure en général. Ce qui nous menace, c'est « l'ordre moral » sous toutes ses formes », A. Resnais, in : Esprit, juin 60, p. 945. Cela serait certainement vérifié si, comme des rumeurs concordantes le laissent entendre, la censure était « supprimée ». Il s'agirait en toute hypothèse d'un renforcement des pouvoirs des maires, d'une « municipalisation », derechef, de la censure cinématographique.

lité morale essentielle : la modération, même dans le crime. Et la preuve en est que, sauf lorsqu'il faut qu'ils meurent pour arracher des larmes au spectateur, les truands au caractère bourgeois et organisé sont aisément rachetés par les dernières bobines des films du genre.

C. — *Conclusions*

La psychologie de l' « uomo qualunque » de notre civilisation urbaine retrouve la sagesse grecque dans ce refus de la démesure, cet effroi devant l'hybris, folie sacrée, tabou ; mais le paysan thébain ou le navigateur attique nourrissait cette crainte de la tradition du clan et de l'existence précaire, du contact harmonieux et pénible avec les éléments naturels, du petit groupe, du petit nombre et de l'Etat cirque de collines ou échancrure de côte ; tandis que le cinéma français nous révèle cela de la psychologie de l'héritier des révolutions industrielles successives, de l'habitant des grands ensembles, bientôt du découvreur de nouveaux mondes !

Ce qui est révélateur, c'est que la censure n'en soit pas troublée, et l'on peut y voir une preuve par neuf du caractère véritable de la normalité morale de la société française. Mais ce qui est révélé aussi, c'est que l'art et la pensée ne peuvent connaître qu'un mariage difficile avec le commerce et la censure. Le commerce, à la recherche du public maximum pour un profit maximum, oscille autour des aspirations au délassement d'un « spectateur moyen » ; la censure, par souci de conservation morale et sociale, prohibe l'outrance ou même le trait réaliste au nom de la « conscience moyenne » — laquelle paraît bien développer une morale de la moyenne, pour ne pas dire la médiocrité. Mais l'art, mais la pensée ont besoin de démesure ! Comment concevoir le miracle de la réussite esthétique sans la recherche la plus folle et la plus subjective, même si elle est « calculée » ? Comment concevoir que la raison puisse limiter son objet sans s'inhiber ? La création exclut la censure. La création appelle la liberté, au cinéma comme dans l'édition, la presse ou le théâtre...

Le paradoxe est que, notre société politique affichant de demeurer un Etat de droit en voie de démocratisation, tandis que le cinéma atteint la plus grande finesse d'expression, en même temps la censure se maintienne sur lui d'une manière aussi orientée et aussi lourde. La démocratie en France serait-elle exclusive de la liberté, et la synthèse républicaine ne serait-elle qu'un mélange instable, où les composants de liberté et de pou-

voir seraient de poids spécifique trop différents ? Car il ne fait aucun doute (avec quelque apparence de raison) que « le mot censure figure encore, dans notre vocabulaire politique comme l'antithèse de liberté »[229].

Il suit de là que l'idéologie censurante (justification ou autojustification) s'oppose à l'idéologie libérale et à l'idéologie libertaire, la première politiquement importante, la seconde culturellement importante en France. A l'affirmation prométhéenne de l'individu, elle oppose un mythe opposé, de la protection tutélaire de l'indivdu. Il faut reconnaître que, au niveau des masses, elle va à la rencontre d'un besoin fondamental né de la démocratie et des nouvelles formes culturelles : l'individu en difficulté d'adaptation dans une société de haute complexité est tenté par l'expérience ou l'habitude d'une *régression* analogue à la régression des enfants frustrés, inadaptés ou tout simplement malades. Sur le plan culturel, cet individu va consommer — le temps est riche — sous forme de communications de masse, un mélange de vraie et de fausse culture, ou plus exactement de la culture (traditionnelle ou de masse) et des sous-produits culturels, comme satisfaction de sa tendance régressive et comme renforcement de celle-ci, mais celle-ci à son tour lui fait rechercher de préférence le sous-produit (facilement assimilable, dérivatif) à l'œuvre de culture de masse. Sur le plan politique, cet « adulte » en régression enfantine éprouve un incoercible besoin de protection, comme il est naturel dans cette situation, besoin qui se traduit lorsqu'il n'est pas ou n'est plus satisfait par l'armature spirituelle de l'individu, chez certains êtres « supérieurs » par le sentiment tragique de la vie, et chez la plupart des hommes par la recherche en un homme ou une institution de la protection perdue. Le « chef » ou la censure seront alors en régime démocratique les bénéficiaires du transfert, de type œdipien, par lequel l'individu quête la protection. Sans sortir du domaine de la censure cinématographique, ce type d'explication nous paraît rendre compte d'une manière significative de la fréquence et de la véhémence des tentatives de justification de la censure cinématographique dans la société française (presse, radio, conversations courantes), de même que de la persistance paradoxale d'un tel régime juridique et politique comme sous-ensemble d'un ensemble politique apparemment libéral.

Mais la fonction de protection dont l'individu faible ou

229. L. Gabriel-Robinet, op. cit., p. 11.

désorienté investit la censure cinématographique (c'est le Parquet, ou la Police, ou l'Armée dans d'autres secteurs où la censure « juridique » n'existe pas), ne peut être conçue comme remplie directement que par artifice : en réalité ce n'est pas l'individu qui est « protégé », mais la représentation que se fait cet individu en régression de la société, de la culture et de la stabilité ; une fois de plus, la censure se définit comme un mécanisme de maintien statique dans son but, et de réaction dans son objet, car dans un monde en mouvement, l'immobilité ne peut s'atteindre (si elle peut s'atteindre) par l'immobilité. C'est pourquoi la censure (ou l'apologie de la censure) refusera la mutation psychologique, la mutation culturelle et sociale, la mutation politique.

Tout d'abord, la justification de la censure prendra argument (ou plutôt sa force instinctive et affective, car ce n'est pas argumentable), de la confusion que le cinéma introduit dans notre culture et dans nos esprits entre le réel absent et l'imaginaire présent : la réprobation que l'on devine chez les pamphlétaires s'apparente à celle qui accueillit la provocation surréaliste ou la peinture moderne. Magie blanche ou magie noire ne scandalisent plus : ce sont tout au plus des jeux de société ou des titres pour hebdomadaires populaires ; ce qui scandalise désormais, c'est la magie technique, le jeu de l'esprit sur ou avec la technique, qui prête son efficace à la magie. Quoi mieux que le cinéma est magie technique ?

Ensuite, la justification de la censure repousse la liaison du destin de la culture et de la technique de l'image. Pour les thuriféraires de la censure, celle-ci est légitime par le statut inférieur, indigne en quelque façon, qu'ils assignent à l'image, et spécialement au film. Or, une telle attitude régressive ne tient pas compte suffisamment, de toute évidence, du rôle des images dans la société contemporaine, bien que quelques études de sociologie politique (sur la télévision) et de sociologie des loisirs et de la culture populaire en aient mis en lumière certains aspects. La censure serait encore légitimée par la préoccupation essentielle des montreurs d'images, qui serait d'une façon ou d'une autre sexuelle : là encore, à supposer que cette préoccupation soit inférieure et insusceptible de faire atteindre aux sommets de l'art, de la pensée ou de l'altruisme, on doit s'étonner que la censure française, ainsi justifiée, ne se préoccupe pas plus de ce qui est le plus sexuel dans la production, et se préoccupe si fort de ce qui, par contre, est moins sexuel dans cette production.

Enfin, la justification de la censure dissimule à peine une hostilité de fond non pas uniquement contre l'image dans la culture, mais contre tout le mouvement qui porte l'image dans la culture : la réduction de la durée du travail et les loisirs ouvriers, où l'image a une part prépondérante. Au XIXe siècle, et même au XXe siècle, le niveau des salaires a parfois été justifié par des raisons de prévoyance et d'élévation morale : mieux payés, les ouvriers n'iraient-ils pas boire le « surplus » de leur paye ? Il n'est pas question de refuser au peuple quelque quantité d'images qu'il peut absorber, ne serait-ce que pour assurer le maintien relatif de l'industrie cinématographique ; mais les loisirs ouvriers paraissent toujours souffrir, dans le subconscient de l'élite, de leurs origines impures et de la tradition de « L'Assommoir » : ainsi le cinéma partage-t-il avec les « congés payés » un subtil dédain, d'autant plus vivace qu'il se nourrit de réalités massives et par conséquent traumatisantes pour le raffinement de certaines personnes de qualité. Peut-être y a-t-il plus et dans la même direction, il semble que cela ait été excellemment formulé dans une étude de culture populaire : « Peut-être, si l'on poussait une *psychanalyse de la censure* en France, rencontrerait-on une vieille résistance contre tout ce qui est démocratisation de la culture et « suffrage universel » en matière de culture. Le cinéma est vraiment le bien commun du peuple, bien plus encore que la lecture »[230]. Si l'on doit, faute d'études précises et d'ampleur suffisante, approuver le conditionnel, sans doute peut-on au moins retenir l'hypothèse[230bis].

En conclusion, il faut relever, les justifications de la censure cinématographique ayant paru peu convaincantes, les propositions des adversaires de la censure en ce qui concerne le problème du contrôle moral et politique des films cinématographiques. Il y a évidemment des positions extrêmes, qui refusent le principe d'un contrôle, de tout contrôle[231] ; mais dans l'ensemble les réalisateurs de films comme les critiques cinématographiques et

---

230. Joseph Rovan, In : Regards neufs sur le cinéma, op. cit., p. 297.

230 bis. Voir par exemple, pour ce qui concerne la photographie et les attitudes des différentes classes sociales : Pierre Bourdieu et autres : Un art moyen ; essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris, Ed. de Minuit, 1965, 361 p.

231. « (La censure) est toujours fasciste par essence. Il n'y a pas de bonne et de mauvaise censure. L'intervention des fonctionnaires répressifs dans la création artistique est toujours intolérable » Rd. Borde, Image et Son, nº 140-141, p. 24. Encore le flottement de la terminologie incite-t-elle à ne pas prêter trop résolument à l'auteur une opinion radicale qu'il ne partage peut-être pas : vise-t-il bien l'intervention des fonctionnaires « répressifs » ? Ne vise-t-il pas plutôt spécifiquement la censure ?

comme les éditorialistes de quelques organes de la Gauche, tombent d'accord pour estimer acceptable et souhaitable un système répressif contraignant (a posteriori). Telle est par exemple l'opinion de H. G. Clouzot : « Je ne demande ni mesure de faveur, ni indulgence spéciale. Je demande qu'on me laisse travailler et qu'on me juge ensuite en vertu des lois françaises si j'y contrevenais »[232]. Telle est l'opinion d'un critique réputé : « La jeunesse une fois préservée, on voit mal au nom de quel principe on pourrait plaider la cause d'une censure officielle. Il existe dans le Code d'instruction criminelle et dans le Code pénal un certain nombre d'articles qui tracent les limites de la liberté d'expression que notre Constitution garantit aux citoyens français. Cette censure constitutionnelle, à laquelle sont soumis les journalistes, les romanciers et les auteurs dramatiques, est *la seule* que devraient connaître les cinéastes »[233]. Telle est l'opinion de la doctrine : « Un régime répressif sévère appliqué avec fermeté serait plus favorable sans doute à l'hygiène du cinéma que le système actuel. Le maintien de la censure est surtout fondé sur des motifs politiques. Il permet éventuellement d'affaiblir la critique des institutions »[234]. Telle est enfin, l'opinion de la gauche traditionnelle, de la gauche non communiste[325], ou de la gauche communiste. A vrai dire, on ne doit pas se dissimuler que les positions théoriques ou circonstancielles ainsi affirmées par des éléments de différentes composantes de la gauche française seraient plus convaincantes si elles n'étaient affaiblies par l'expérience passée du pouvoir ou par l'apologie de méthodes naguère appliquées ailleurs, et qui, dans un cas comme dans l'autre, apparaissent comme sensiblement différentes de ces propositions de réforme, voire opposées à celles-ci.

Il reste que dans ces secteurs de l'opinion politique ou cinématographique, l'accord est très général pour considérer qu'un régime répressif satisferait mieux que la censure aux exigences de moralité et de salubrité du spectacle cinématographique, tout

---

232. Déclaration rapportée par Schlossberg, op. cit., p. 73.

233. J. de Baroncelli, Le Monde, 25 août 1955.

234. Pinto, op. cit., p. 211.

235. « On ne niera pas ici que la protection des mineurs impose des mesures adéquates : c'est la raison d'être des deux niveaux d'interdiction de treize et de dix-huit ans et du contrôle exercé sur le matériel publicitaire. On pourrait raisonnablement s'attendre à ce que la Commission soit sévère en ce domaine, mais qu'elle fasse preuve par contre, de libéralisme en matière politique et n'interdise pratiquement jamais un film aux spectateurs adultes », Courrier de la République, n° 44, novembre 66.

236. Henri Mougin, Bulletin I.D.H.E.C., n° 3, juillet 1946, p. 12.

en préservant dans ce domaine aussi les possibilités de libre expression de l'art et de la pensée ; l'accord ne serait vraisemblablement pas difficile à réaliser, en outre, pour compléter éventuellement cette soumission du cinéma au droit commun par des dispositions protectrices de la jeunesse ou portant, soit par définition légale, soit par élaboration professionnelle, quelques lignes directrices de déontologie.

On ne saurait dire que le problème n'est pas vu comme politique : bien au contraire, il est surprenant de noter la différence de conscience à ce propos entre l'opinion publique, qui ne ressentait guère, jusqu'à l'affaire de « La Religieuse », la censure des films comme un problème politique, et l'opinion informée, pour qui cela a toujours été le caractère essentiel du problème. Il va de soi que pour ceux qui voient le problème comme politique, le registre des réactions va de la constatation désabusée[237], au regret plus nettement affirmé[238], ou même — on l'imagine — jusqu'à l'indignation la plus véhémente.

C'est que la censure sort bien peu justifiée de ses justifications ; car l'idéologie censurante est faible. Mais peut-être la censure sera-t-elle mieux, sinon « justifiée », au moins comprise, dans sa nature et sa fonction profondes ? Car la censure est une réalité forte.

Paragraphe 2 : NATURE DE LA CENSURE

Si l'on veut bien considérer la censure (au-delà de sa définition juridique d'interdiction avant publication, complétée par une référence organique à la puissance publique) comme l'édiction d'un interdit, la proscription de la diffusion d'un message, l'on s'aperçoit tout de suite que toute collectivité, qu'elle ait un caractère principalement communautaire ou au contraire un caractère principalement sociétaire, « sécrète » une censure : l'activité y existe, laissant inférer la fonction. Il faut caractériser une telle activité comme un mécanisme social ; mais alors, retrouvant les problèmes qui naissent de l'existence en France d'une censure cinématographique au sens strict, censure orga-

---

237. « Le problème d'une libre expression politique au cinéma ne constitue pas, en apparence, une préoccupation du nouveau décret ; les campagnes et débats qui ont précédé sa mise au point n'en ont pas soufflé mot », Laumet, op. cit., p. 150.

238. « La maturité politique de la métropole, à défaut des principes de liberté, ne justifie plus cette surveillance idéologique trop souvent étroite et mesquine », Pinto, op. cit., p. 222.

nique et de puissance publique, on sera amené à s'interroger sur la possibilité qu'il y ait dans notre société plusieurs « niveaux » de censure, où les difficultés seraient essentiellement politiques mais relèveraient de « niveaux » différents de politisation : politique « gouvernementale » ou partisane, politique « fondamentale » ou civisme, politique « juridique » ou législative. Enfin, il faudra prendre rapidement la mesure de ce qui, au regard des problèmes et de la nature de la censure, persiste ou change de nos jours dans une société industrielle : société traditionnelle parce que société, société de type nouveau parce qu'industrielle, la France est engagée dans le jeu de la dialectique subtile et parfois dramatique de l'unité, du pluralisme et de la division. Nulle part cela n'apparaît mieux qu'à l'étude de la censure.

L'anthropologie moderne a montré qu'une culture se caractérisait non seulement par les formes de communication qui lui appartiennent, mais aussi par les règles applicables à toutes sortes de « jeux de communication », tant naturels que sociaux[239]. Le cinéma peut mettre en « jeux de communication » toutes réalités, tous phantasmes : l'homme, l'univers et l'irréel. On n'est donc pas surpris que notre culture élabore un code — d'ailleurs peu manifeste — spécialement pour le cinéma, afin de contrôler cette mise en jeu. Ce code est pour l'essentiel le code du sacré de notre culture, mais on peut l'en distinguer en tant que l'on s'attache à l'étroitesse spéciale du contrôle du film ainsi qu'à la forme que conserve ce contrôle : celle d'une censure au sens strict, préventive et organique, ce qui en France à l'heure actuelle est devenu, comme il a été dit, à ce degré de caractérisation, une manifestation exceptionnelle.

Le cinéma met en jeu les trois grands types ou niveaux, de communication sociale : celui de la communication par les femmes, celui de l'échange des biens et services, celui des messages. Les deux premiers niveaux sont concernés indirectement : à titre de représentations (par exemple, représentation cinématographique de la communication par les femmes ; représentation mentale de cette communication par l'identification au héros) ; le dernier, directement, un film *est* message avant d'être véhicule de messages.

Il n'y a par conséquent aucune difficulté à comprendre et admettre que la culture (ici synonyme de société, la société sous

---

239. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, p. 326.

son aspect culturel) cherche à se protéger tout particulièrement dans le domaine des images animées et des intrigues filmiques. Même dans une société « libérale », la puissance sociale tend à s'exprimer comme un absolu : même lorsque cet absolu se trouve être réalisé à tel moment dans un équilibre de tolérance et de virtualités multiples, il n'en existe pas moins : chaque culture est un absolu pour cette culture. Et l'on peut dire que l'origine psychologique d'un code d'autocensure cinématographique, ou de la pratique de la Commission de contrôle des films depuis 1945, est *la même* que celle du tabou du primitif. La seule différence, qui a été vue par une ethnologue américaine[240] étant que ces tabous ne sont pas ceux qui régissent la conduite du milieu cinématographique ! Ainsi la société va chercher à faire coïncider unité de fait, de situation et de conduite par l'imposition d'un code d'interdits, à valeur absolue, sur lequel s'appuieront les mécanismes répressifs[241]. Il faut relever que dans sa finalité « politique », la répression tend ici logiquement à être si possible *prévention* de l'infraction ; d'ailleurs peut-on parler d'infraction ? Il faudrait pour cela l'avoir définie préalablement à la constatation ; or, l'interdit est précisément de *penser* l'infraction, et la censure, à la différence des tribunaux, a pour fonction de néantiser l'infraction d'abord dans sa virtualité. L'étude de la pratique de la censure doit donc permettre de définir la base du langage spécifique qui est le sien, par une sorte de lecture à l'envers des motivations de censure et surtout par une lecture des « blancs », de ce que la censure refuse au-delà de la motivation rationnelle et même nonobstant toute argumentation. Cette base de langage spécifique, ce code — qui est politique au sens le plus social — est évidemment masqué : en partie virtuel sans qu'on sache quelle est la part du virtuel et celle du manifeste ; en partie sublimé, et l'objet de rationalisations secondaires, sans que l'on sache quel niveau des tendances profondes est le plus significatif ; il est une structure à découvrir.

Tout ceci incite à la prudence. Aussi conviendra-t-il peut-être

240. Powdermaker, op. cit., p. 55.

241. « Les interdits ont pour fonction de préserver de toute atteinte sacrilège l'ordre institué. On ne peut en rendre compte séparément. Ils forment un système dont on ne saurait distraire aucun élément et qui trouve seulement son explication dans une analyse d'ensemble du fonctionnement de la société où ils sont en vigueur » Roger Caillois, L'homme et le sacré, N.R.F., Paris 1963, p. 74. (3e édition).

de nuancer l'idée[242] selon laquelle la censure serait identifiable « au » mécanisme de défense d'une société ; sans doute cette idée est-elle intéressante en ce que, très justement, elle donne sa signification à la fonction de censure en la mettant en liaison avec la séparation fondamentale qu'opère toute culture entre elle et ce qui lui est extérieur, et l'on peut penser que la censure n'est pas un « sous-système » parmi d'autres, qu'elle est bien un mécanisme social primitif, dont la fonction de défense atteste l'importance. Mais des considérations différentes viennent à l'esprit, qui peuvent éventuellement corriger ce que cette idée pourrait avoir d'excessif, sans pour autant la nier. Tout d'abord, la société française n'est-elle pas une société complexe, dont les traditions de liberté intellectuelle et politique sont la résultante tant d'une infinité de rapports hiérarchiques ou coercitifs que de relations qui prennent naissance dans une infinité de zones d'autonomie plus ou moins grande ? Dans ces conditions dire que la censure est le mécanisme de défense fondamental de cette société, sans être faux, perd beaucoup de son intérêt, car le jeu de défense est trop complexe pour pouvoir être toujours compris dans le détail. En second lieu, et se superposant à la réserve précédente, ne peut-on penser que la défense sociale d'une société complexe et moderne comme la France, s'identifie moins à la censure en période normale, et plus en période de crise ? N'est-ce pas en période de crise que la fonction d'intégration politique est exacerbée, que les valeurs d'efficacité, de solidarité, de survie du groupe deviennent prioritaires et parfois totalitaires, et qu'alors elles s'imposent (sont imposées) aussi dans le domaine de la science, de la philosophie, et de l'expression artistique ? Ce serait alors seulement qu'on pourrait le mieux parler d' « hyperfonction » du politique intégrant et que la censure jouerait à plein son rôle de défense fondamentale de la société. Et sans doute à certains égards, sous la IV[e] et sous la V[e] République, la France peut être réputée vivre en période de crise : l'évolution rapide du monde actuel, l'évolution rapide de notre pays, et les adaptations (psychologiques notamment) qui en sont rendues nécessaires, créent

242. « Plus qu'un sous-système culturel ou idéologique entre d'autres, la censure est mécanisme de défense d'une culture, par quoi celle-ci exclut, refoule ou tout simplement filtre ce que par là même elle pose comme « barbare » sous les registres plus ou moins sévères de l'a- ou de l'anti-culture », André Glucksmann, « La métacensure », Communications, n° 9, 1967, p. 75).

des problèmes graves, dont on ne peut dire qu'ils sont tous résolus harmonieusement par la société et par chaque individu. Mais de là à voir la censure comme le mécanisme de défense fondamental de la société française actuelle, sans avoir égard aux domaines, aux problèmes, aux situations, il y a un pas que l'on peut hésiter à franchir. Au plan des faits d'ailleurs, il a été constaté à l'étude de la pratique de censure, institutionnelle et stricto sensu, que c'est bien sur les problèmes « critiques » (guerre froide et films soviétiques ; Indochine, Algérie ; armée, police, justice ; ecclésiastiques et questions religieuses ; morale du couple, évolution de la famille...) que l'on pouvait « saisir » la censure, et que hors ces problèmes critiques, qui font peut-être de notre époque une époque de « crise », le contrôle de censure se dissolvait en tolérance extrême, jusqu'à l'équivoque, dans le champ d'autres valeurs morales pourtant traditionnelles et importantes.

Il n'y aurait rien là qui infirme ou même affaiblisse l'idée que la censure rejette « le dangereux dans la culture »[243] ; simplement, on pourrait estimer que ce qui est conçu comme dangereux dans la culture, même s'il demeure identique à lui-même aux ultimes réductions, n'en change pas moins rapidement et doit être apprécié en fonction des domaines, des problèmes et des situations, aux premières réductions. Mais, de toute façon, avant de distinguer soit entre les différentes censures, soit seulement entre les différents niveaux de la censure, il faut mettre en relation d'une part la censure conçue comme un mécanisme social d'exclusion du « dangereux » et d'autre part la valorisation contemporaine du fait, qui prend d'autant plus d'importance que notre civilisation moderne, même en France, fait la plus large place à la communication des messages au point de submerger l'individu par une masse d'informations factuelles. Le mécanisme psychologique de cette valorisation du fait, de cette « religion du fait », a été ainsi démonté[244] : le fait étant le critère essentiel de la pensée moderne (positive), il faut que le fait soit bon, puisque ce fait ne saurait être mis en question une fois son existence prouvée, et par suite, insensiblement, celui qui annonce le fait, même sans porter le moindre jugement de valeur sur lui, est considéré comme l'approuvant ; l'information

243. Glucksmann, op. cit., pp. 82-83.
244. Jacques Ellul, Propagandes. Paris, A. Colin, 1962, p. 11.

la plus neutre étant ainsi valorisée, elle est considérée comme portant en elle-même, dans sa simple diffusion, le plus grand danger moral ou politique ; il est donc « naturel » que la censure s'en préoccupe. A plus forte raison lorsque le traitement cinématographique ajoute à l'évidence du fait la force d'une sélection et l'intérêt de l'inattendu (par exemple, par utilisation filmique, dramatique, d'un élément de quotienneté[245].

On a proposé[246] une distinction essentielle entre d'une part ce qui serait censure « des informations » et d'autre part ce qui serait censure « fondamentale » : la censure des informations, « essentiellement politique », viserait « l'information non en tant qu'elle est culturellement codée, mais en tant qu'elle est susceptible d'avoir un impact sur le système social »[247] ; au contraire, la censure « fondamentale » est « orientée vers l'intérieur et vers la définition même des orientations essentielles de la culture et leur intériorisation par les personnalités »[248]. On peut se demander si l'hyperfactualisme moderne, joint à la valorisation systématique, n'enlève pas une part de sa valeur opérationnelle à cette dernière distinction : la censure « des informations » n'est-elle pas conduite à s'étendre à toute information, tout élément non redondant, dans la culture, dépassant la dénotation pour prendre en charge aussi les connotations mêmes les plus « cathectiques » ? Ne se confond-elle pas ainsi avec la censure « fondamentale » ? Et n'est-ce pas par une acception trop restrictive du politique qu'on l'oppose à la censure fondamentale qui serait, elle, « culturelle » ? Quelque scientifique que puisse être cette distinction, on lui préfèrera une autre classification, plus pratique, selon différents « niveaux » de censure, qui offre l'avantage de ne pas opposer d'une manière trop systématique le dénoté et le connoté, le politique et le culturel, l'institutionnel juridique et politique et le fonctionnel organique et social. On distinguera donc, par gradations, une censure institutionnelle qui, certes, s'intéresse d'une manière principale au contenu factuel des messages et à l'impact politique de ceux-ci sur la société, mais qui ne borne pas

245. « Vadim fait un coup d'audace moins dangereux en déshabillant Brigitte Bardot pour les besoins du « Repos du Guerrier » qu'Agnès Varda dans son admirable « Cléo de 5 à 7 » en insérant dans la bande sonore le bulletin d'informations — authentique — d'une journée de juillet 1961 ». D. Simon-Strowski, « La censure au cinéma », Revue politique et parlementaire, 1963, mars, p. 40.

246. O. Burgelin : « Censure et Société », Communications, n° 9, p. 128, p. 148.

247. Op. cit., p. 128.

248. Op. cit., p. 148.

là ses investigations et sa sanction ; puis, la censure fondamentale, qui s'exprime notamment au travers des mécanismes de censure gouvernementale, mais qui dépasse ces mécanismes en ce qu'elle est primordiale, moins rationalisée et surtout en ce qu'elle est diffuse et efficace dans l'ensemble du corps social, débordant infiniment les contrôles organisés du cinéma français ou les autres survivances d'une censure stricto sensu, c'est-à-dire juridique.

La censure institutionnelle, et plus précisément le niveau gouvernemental de la censure, est la plus apparente. Mais elle est loin de se situer sur un seul plan d'intervention et de signification : elle définit plusieurs structures d'autorité avec des degrés de permanence et de caractérisation différents, ce qui ne manque pas de donner à l'ensemble une assez grande complexité : structures d'autorité constantes ou quasi-constantes pour ce qui est autocensure, cryptocensure ; structures d'autorité variables pour ce qui concerne les affaires de censure proprement dites — et à ce dernier niveau, il faut opposer les lignes directrices de la pratique de la censure (protection des bases essentielles de l'ordre social qui sous-entend le consensus politique, tabou colonial, protection de l'armée, de la police, de la justice, de la religion, primats diplomatiques...) et ce qui est le plus superficiel (variations de la censure avec les changements de gouvernements, voire de ministres : par exemple, de la IV^e^ à la V^e^ République ; ou succession de M. Peyrefitte à M. Terrenoire ; ou encore succession de MM. Peyrefitte, Bourges, Gorse (sensible grâce à l'affaire de « La Religieuse »). Les choses sont encore plus complexes : l'appréciation d'un film ou d'un thème est encore fonction de la conscience que se fait le censeur du « genre » du film, de sa portée, des intentions de son réalisateur ; et enfin, l'avis de la Commission de contrôle, avant 1961, ou depuis 1961 la décision d'un Ministre, ce n'est encore, d'une certaine façon, que la résultante d'influences différentes, voire opposées, sur telle proposition morale ou politique. L'analyse politique sera justifiée, semble-t-il, si elle réussit à faire prendre conscience de ces difficultés, de cette complexité, qui rendent illusoire une étude factorielle.

L'étude *de la pratique* de la censure institutionnelle a essayé de montrer, ce qui était accessoire mais non négligeable, que la distinction des fondements d'ordre public ou de philosophie sociale d'une part, et d'autre part de ce qui serait « politique gouvernementale » devait être retenue sans doute globalement, comme un résultat grossièrement sensible, et sous réserve d'in-

ventaire, mais ne pouvait être retenue dans le détail (d'une manière opératoire), pour conduire à une séparation de ce qui appartiendrait à l'un et de ce qui relèverait de l'autre. Tout au plus concèdera-t-on à la distinction, éventuellement, dans telle situation, une valeur polémique intéressante[249]. Mais l'interdiction de dix films russes de 1950 à 1952, la rangera-t-on dans la politique « gouvernementale » ou dans la politique « nationale » de la censure cinématographique ? Le fait devant naturellement être replacé dans son contexte, lequel était marqué notamment par un climat international de « guerre froide », la réponse facile qu'il s'agirait purement et simplement de politique gouvernementale et conjoncturelle ne peut être retenue[250].

En ce qui concerne l'appréciation d'opportunité tactique, d'un point de vue gouvernemental, d'une décision de la censure institutionnelle des films, il faudra tenir compte de ces ambiguïtés pour ne pas commettre les plus graves erreurs : *telle décision, qui apparaît maladroite, est peut-être tactiquement motivée et justifiée sur un autre plan que celui où elle paraissait principalement se situer à première vue.* Sans doute la censure politique est-elle toujours signe de sensibilité à l'agression, et par conséquent le plus souvent indice de faiblesse — mais la faiblesse est-elle gouvernementale ou nationale, conjoncturelle ou structurelle, et le recours à la censure est-il choix de la facilité ou au contraire « volonté », consciente ou non, de réaction ? En outre, ce qui peut apparaître « faiblesse » jugé en fonction de critères essentiellement rationnels peut être imposé par des données qui relèvent du registre irrationnel des conduites politiques, et la signification de la décision de censure peut alors être très éloignée, le cas échéant, d'un diagnostic de « faiblesse ».

Mais il y a plus. La faiblesse profonde sera le plus souvent inférée par l'observateur parce qu'il s'attache surtout à la nature de l'*activité* de censure : c'est alors naturellement l'aspect négatif (de prévention/répression) qui est le plus important ; mais la

---

249. Voir par exemple la célèbre résolution du 5 février 1954 des auteurs et critiques de cinéma : « Ces deux modalités (ordre public et bonnes mœurs) sont aujourd'hui dépassées et la Commission de Contrôle devient un instrument de censure gouvernementale » — texte reproduit dans Les Lettres françaises, n° 506, 4 mars 1954.

250. Voir par exemple, à l'appui, sur ces interdictions : Laumet, op. cit., p. 104 : « Il est difficile de critiquer cette position », — l'auteur attestant par là non pas tellement la difficulté de critiquer au fond ces mesures, mais la difficulté de les exclure du bénéfice de l'appartenance à l' « ordre public » que l'Etat s'attribue fonction de maintenir.

censure a aussi un aspect positif, qui est défini par le contenu des exigences qu'elle porte : en un mot, par le conformisme qu'elle impose ou prétend imposer. Or, en considération de la nature de l'activité et de ses formes concrètes, on est contraint de conclure en général que la censure est un très mauvais instrument de propagande, dont les effets négatifs paraissent l'emporter de loin sur les résultats recherchés ; mais si l'on considère maintenant non plus l'activité de censure en tant que phénomène préventif/répressif, mais le contenu des exigences qu'elle sert, on découvre que la censure, aussi onéreuse soit-elle dans chaque cas particulier et même au total, est pourtant un mécanisme *précieux* pour parfaire l'œuvre de propagande que l'Etat entend mener, positivement, par ailleurs : elle est, pour la communauté nationale, la sœur tourière qui contrôle et filtre les passages de l'environnement à l'intérieur, et de la communauté à l'extérieur...

Enfin, il est une règle d'efficacité de la propagande que, paradoxalement, censure et cinéma utilisent chacun à l'encontre de l'autre : c'est l'utilisation de l'adversaire par l'intégration de ce dernier au système de référence du premier. Le cinéma français intègre la censure à son système de référence tout d'abord par l'autocensure, et ensuite par la dénonciation et la caractérisation polémique de la censure. La censure française intègre le cinéma à son propre système de référence en caractérisant selon ses propres catégories de censure (ordre public, morale traditionnelle) la production cinématographique, et en refusant de prendre au sérieux la problématique (morale, politique, esthétique) des cinéastes, ce qui la conduirait à accepter une relativisation de son système de référence.

Mais si la censure étatique rencontre les règles de la propagande à ce niveau du système de valeurs qui se propose normalement comme totalitaire, par contre elle s'y oppose et doit les adapter à des niveaux plus techniques. Normalement, la propagande politique de type classique, la propagande militante, aboutit à une incitation à l'action, une incitation « positive », et la censure étatique trouve là un objet commode et adapté à son activité. Mais en règle générale, en France, pour la période qui nous intéresse, la censure institutionnelle devient en quelque façon marginale pour ce type de propagande ; et spécialement dans le domaine cinématographique, au moins pour la France et pour la période, ce type de propagande, alors soumis à censure, est lui aussi en quelque façon marginal. On a dit de la propagande que développent les mass media qu'elle est une propa-

gande « contrastée » ; la censure institutionnelle va se trouver alors en présence d'un objet infiniment plus délicat à manipuler et à déformer que dans le cas d'une incitation à l'action : la subtilité de l'influence par imprégnation contrastée, par références allusives, par modèles proposés par touches légères et avec tous les degrés du détachement du créateur, voilà qui est un matériau autrement fuyant qu'un appel à la révolte ou qu'une apologie discursive, directe et sans équivoque de l'union libre ou de l'avortement. Sans doute la censure institutionnelle ne se désintéresse pas d'un tel objet, même lorsque ses apparences sont le plus évanescentes ; elle ira aussi loin qu'elle pourra dans le contrôle, compte tenu de l'état du droit et de l'état des mœurs ; mais elle se trouve davantage en face de situations floues d'influence et d'instigation qu'en face d'une claire relation d'incitation. D'où, compte tenu, comme il a été dit, du droit et des mœurs, la relative impuissance de la censure étatique à motiver son intervention. Cette intervention apparaît alors comme une manifestation sociale, de défense sociale plus profonde que les mécanismes juridiques et leurs rationalisations : la censure institutionnelle prête une structure d'intervention à la censure fondamentale, elle n'est plus qu'un prête-nom pour la censure fondamentale issue du corps social (dans sa structure et son organisation établies).

La censure fondamentale, dans le domaine cinématographique comme d'une manière plus indifférenciée, réagit à ce qu'elle considère comme un « danger » culturel ; ce danger c'est l'altérité, sous une forme ou sous une autre : altérité de l'étranger, du morbide, ou de l'irréel. D'un autre point de vue, cette altérité est la violation du tabou, le sacrilège, le passage de la frontière du sacré (socialement défini, bien entendu) : de même qu'on a pu dire de la prohibition de l'inceste qu'elle fonde la société humaine et, qu'en un sens, elle *est* la société, de même peut-on dire que la peur de l'altérité et l'horreur du sacrilège que développe la censure fondamentale est la conscience sociale : si l'on entend bien la proposition de Claude Lévi-Strauss sur la prohibition de l'inceste dans son sens véritable, on se croit fondé à dire qu'il n'y a là que des propositions équivalentes.

On objectera peut-être que dans notre société à technologie développée, à intellectualité conquérante, à volonté positive, il y a quelque abus à laisser à la censure fondamentale, aux horreurs sacrées, à l'influence des mythes obscurs sur les mentalités et les comportements, une telle puissance, et que la cen-

sure « elle-même reflet de l'âme collective »[251] ne peut manquer d'avoir évolué en fonction de la transformation de cette « âme collective ». On conviendra de cette évolution ; mais on répliquera aussi que la croissance économique la plus rapide, la technologie la plus progressive, ne sont pas des recettes infaillibles d'intégration réussie et, au-delà, de pacification : notre société ne tolère-t-elle pas sur le plan économique des zones de pauvreté persistante et accrue ? Ne tolère-t-elle pas à l'intérieur d'elle-même comme des zones d'ombre qui témoignent pour elle de la « barbarie » ? Comment croire que les mentalités modernes soient alors débarrassées des pressions les plus fortes, qui sont à la base de toute société ?

La psychanalyse, elle aussi, apporte au « politiste » les conclusions, du plus haut intérêt, de ses spécialistes sur l'analyse de la fonction censurante : à bien des égards, les traits de la censure psychique peuvent être transposés au plan de la censure sociale et politique[252]. Il a été depuis très longtemps admis que l'obsession de l'obsession du sexe, par exemple, est obsession du sexe. Il n'y a rien que de normal et de compréhensible à ce que la culpabilisation morale et politique d'autrui et de ses corportements ne soit qu'une négation de sa propre « culpabilité », une tentative d'abréaction de l'angoisse du partisan de l'ordre social devant ses propres abîmes de nature.

Une telle tentative d'explication est rien moins que juridique. Mais la censure est-elle rien moins que juridique ? Lorsqu'on l'étudie en tant que censure fondamentale, et même déjà souvent au stade de la censure étatique et organisée, l'élément essentiel apparaît être le tabou, l'interdit, avec son caractère d'absolu, au-delà de la relativisation qu'est une tentative de motivation rationnelle. Or, si le tabou s'oppose déjà à la loi, à la norme juridique, par ce caractère absolu ou de tendance à

---

251. R. de Becker : De Tom X à James Dean, ou le mythe de l'homme dans le cinéma américain. Paris, A. Fayard, 1959, p. 263.

252. « La censure s'adresse à une culpabilité latente et universelle. Par là, elle évoque l'aboutissement d'un système de type paranoïde. Le censeur agit et légalise son propre système persécutif. Il est le persécuté qui se mue en persécuteur. Il nie sa culpabilité en la projetant dans le corps social, faisant de « tout le monde » un coupable. Enfin, il satisfait, dans l'acte de censure, ses désirs mégalomaniaques et voyeuristes. Il s'arroge le droit exclusif d'avoir raison contre tous et de tout voir pour en légiférer. Il se fait le seul détenteur du « bien », et secrètement, le seul jouisseur des plaisirs interdits. Ainsi le modèle « œdipien » du censeur est-il : l'adulte qui sait et qui peut, en face de l'enfant qui ne sait ni ne peut. Le privilège que détient alors le censeur est celui de maintenir l'autre dans l'ignorance et l'impuissance » J. P. Valabrega : « Fondement psycho-politique de la censure », Communications, n° 9 (La censure et le censurable), 1967, p. 118.

l'absolu, il s'y oppose aussi à d'autres égards. En premier lieu, la légalité suppose l'existence d'une norme (par exemple, une défense de faire) et la sanction du non-respect de cette norme, la norme préexistant à la constatation de l'infraction, et à plus forte raison à sa sanction ; or, il en est différemment pour le tabou et pour le fait de censure qui « se trouve être, à lui seul, à la fois l'interdit et la peine »[253]. Une conséquence importante de ceci est que, si le caractère absolu de l'interdit appelle une conception théocratique ou sociocratique des rapports politiques et culturels, qui l'oppose à la légalité démocratique, le caractère de confusion intrinsèque du commandement et de la sanction oppose la nature de l'interdit au principe de légalité. C'est pourquoi on rapporte aisément la censure à l'arbitraire, cela tient à la nature de l'acte de censure ; et il n'y a rien que de naturel et d'attendu, dans ces conditions, à ce que la censure nourrisse, dans notre Etat de droit et non plus de police, le scandale et la contestation. En second lieu, interdit et légalité s'opposent aussi en ce que, aussi précise et détaillée soit-elle, la norme juridique suppose toujours que la réglementation est irréductible au fait, à l'infinie variété des situations de fait ; il est un point au-delà duquel la norme juridique ne saurait raisonnablement aller sans nier son caractère de norme et son caractère juridique ; toute norme juridique contient un contenu, un minimum incompressible de substance, de normativité juridique : *tel* type d'acte est interdit, *tels* actes sont interdits, *tel* acte est interdit... Mais l'interdit de censure, au contraire, dans son principe peut surgir de *n'importe quel* acte, signe, situation qui, éventuellement, *suscitera* l'interdit : « la fluidité » du signifié et du signifiant (l'universalité des signes possibles) fait qu'il n'est pas exagéré de dire qu' « en termes de droit, le problème de la censure frôle l'absurdité »[254].

Dans ces conditions, la censure dans ses rapports avec la légalité pose un problème rigoureusement insoluble : que censurer ? On ne peut faire la part de l'activité sociale et la part de l'interdit social. Comment apprécier le danger de telle image : selon un critère juridique (normatif, qu'il s'accompagne de processus juridictionnels ou administratifs) ou selon un critère « réel » et spécifique de l' « influence » filmique ? Au niveau des techniques d'appréciation des images les difficultés sont

253. Valabrega, op. cit., p. 114.
254. Burgelin, op. cit., p. 124.

aussi grandes qu'au niveau des rapports généraux de « situation » entre la censure et le droit.

Cette disharmonie ne se constate pas seulement entre les structures de ces deux réalités opposées globalement les unes aux autres ; cette disharmonie existe aussi à l'intérieur de la censure entre ce qui relève de sa nature initiale, absolue et sacrée et ce qui relève, pourtant encore à l'intérieur d'elle-même, de son fonctionnement : alors que la nature de la censure est de se développer en autocensure, réussite parfaite parce qu'elle ne met en œuvre que la menace la moins formulée, qui ne formule pas l'interdit de l'œuvre, en même temps son objet est le texte *littéral,* comme pour la censure freudienne, tout en ayant à découvrir ce littéral dans les signes les plus divers et les plus anodins. Elle est donc conduite à pratiquer un registre qui va de la persuasion insidieuse, voire inconsciente, à l'exorcisme par les tabous. L'idéal étant de créer des impossibilités sans les définir.

Ces disharmonies sont-elles compatibles avec l'efficacité sociale de la censure cinématographique dans la société française , Quels caractères particuliers cette modernité de société industrielle va-t-elle imprimer à la censure, identique dans sa nature, mais peut-être originale dans son rôle ? On doit considérer au départ que la société française est partiellement hétérogène — spirituellement, économiquement, socialement — et est le théâtre de conflits ouverts et masqués, manifestes ou latents, actuels ou virtuels, entre une pluralité de groupes de toutes sortes ; cette diversité, ces conflits sont acceptés (dans certaines limites) par le régime économique et social (le capitalisme) et par l'Etat moderne : le régime économique et social tolère l'absence d'unanimité, la compétition des groupes, et jusqu'à un certain point sa propre mise en question ; l'Etat moderne, en France, affirme reposer pour l'essentiel sur une idéologie laïque et relative et sur des mécanismes plus ou moins démocratiques de délégation du pouvoir. Ces bases, sur lesquelles il va falloir revenir, sans l'exclure, limitent l'imposition officielle d'un dogme social et obligatoire pour tous ; la complexité de la société et des constructions institutionnelles ou idéologiques se traduit en souplesse, tolérances et libéralismes partiels[255]. On peut admettre aussi[256] une division du pouvoir, une séparation entre les

255. Voir Raymond Aron. La lutte de classes. Nouvelles leçons sur les sociétés industrielles. Paris, (N.R.F.), Gallimard, 1964, p. 366.

256. Raymond Aron, op. cit., p. 165.

pouvoirs spirituel, politique, économique, et jusqu'à un certain point une « rivalité » de complices entre les groupes qui exercent ces différents types de commandement, d'autant plus complexe et nuancée que les pouvoirs spirituels, en France plus encore que dans les autres sociétés industrielles, nous paraissent être divers et irréductibles. A la rigueur, on peut admettre une réduction de ces pouvoirs spirituels à deux, qui sont plus les « types » de catégories plus vastes et floues que ces catégories elles-mêmes : les « prêtres », (pour nous : moralistes et censeurs) et les « intellectuels » (cinéastes).

Cette hétérogénéité relative commande le rôle de l'Etat dans la direction idéologique de la population. L'Etat assume d'une part une pluralité de fonctions idéologiques, d'autre part il arbitre les conflits entre les groupes culturels. Bien entendu, cet arbitrage est aussi une de ses fonctions idéologiques, la distinction sert seulement à mettre en valeur que dans un certain nombre de domaines ou de situations, l'Etat assume des fonctions qui ne sont pas simples, qui ne traduisent pas *une* politique, mais des orientations politiques de niveaux différents, ou concurrents, et que dans un certain nombre d'autres domaines ou situations, au contraire, l'Etat n'intervient qu'avec un certain détachement qui traduit un « éloignement » relatif : cet « éloignement » seul a été décrit[257], et sans doute l'Etat paraît-il de prime abord à notre époque essentiellement « gouvernemental », paraît-il viser plus constamment et âprement au maintien du pouvoir « politique » qu'au maintien des valeurs sociales en général y compris dans le domaine de l'art (même dans le cinéma), mais cette considération de bon sens ne doit pas détourner de reconnaître à l'Etat moderne toutes ses fonctions dans le domaine du pouvoir « spirituel » ou « idéologique ».

Une telle idée n'entraîne pas nécessairement, en elle-même, à voir la puissance publique sous des couleurs totalitaires : par sa combinaison avec l'idée d' « éloignement » relatif, elle peut expliquer aussi le rôle équivoque, les motivations balancées, les prestations divergentes des autorités publiques en matière de contrôle cinématographique. Il reste aussi que dans sa fonction de mécène, par exemple, l'Etat ne donne pas la même coloration politique à ses interventions que dans l'exercice de sa fonction de censure : « banquier de pouvoir » pour tous les groupes de la société française dans leurs conflits, l'Etat n'a pas

257. Burgelin, op. cit., p. 137.

le même visage pour autoriser un investissement politico-culturel que pour recourir aux voies d'exécution ! C'est pourquoi, au mieux, la censure étatique des films, en France, *élimine* les problèmes, *écarte* le controversé, tant par souci de commodité (éviter les complications)[258] que par volonté conservatrice[259].

Les groupes détenteurs des pouvoirs spirituels sont inégalement satisfaits, chacun pour ce qui le concerne, de la façon dont l'Etat s'acquitte de ses fonctions respectives dans le domaine culturel (par exemple; création de Maisons de la culture ou interdiction de « La Religieuse »). Il ne faut pas s'étonner qu'ils soient en concurrence aiguë : les « prêtres » ou tenants des valeurs traditionnelles n'acceptent pas volontiers de n'avoir plus le contrôle de l'intelligence, et la vocation cléricale des intellectuels a été admirablement décrite tant par Julien Benda que par Raymond Aron. Deux phénomènes de sens contraires, renforcent cette concurrence dans le cas de la France, tout en lui donnant des formes parfois subtiles. Tout d'abord, la base sociale de la censure n'est vraiment simple ni en ce qui concerne les bénéficiaires, ni en ce qui concerne les victimes de l'activité de censure cinématographique, car on constate dans notre pays une interpénétration inextricable des différents milieux sociaux et de ce qu'on pourrait appeler le milieu « intellectuel ». Ensuite, il n'y a pas — il n'y a plus — ni harmonie entre les différentes instances de socialisation, ni liaison organique entre les instances de socialisation et les producteurs de culture ; ainsi, s'opposent globalement en notre pays instances familiales ou religieuses de socialisation, et des instances « laïques » comme l'école publique (avec ses structures parallèles : syndicats d'enseignants, etc...), ainsi s'opposent la famille, l'Eglise ou l'école d'une part, et d'autre part la création culturelle (qu'elle soit « avant-gardiste » ou « de masse »). D'une manière générale, l'art — et tout spécialement le cinéma — se trouve rejeté, par l'évolution des communications et la moindre adaptation de

258. La censure n'est parfaitement efficace qu'en tant qu'elle détourne des intentions virtuelles (autocensure) ; par contre, elle risque d'échouer au cas d' « affaire » manifeste, car la complicité du milieu culturel même le plus naturellement proche d'elle ne lui est pas acquise sans aléas.

259. « Si je vous dévoilais le fond de ma pensée... j'ai très peur que le rôle dévolu au cinéma soit justement le rôle soporifique qu'on lui voit tenir actuellement. J'ai très peur que le cinéma, selon les désirs secrets des Pouvoirs publics, ne doive rester pour tout le monde un élément de distraction, je dirai « enfantin », le plus enfantin possible, et qui évite à tout public cinématographique de trop penser ». Cf. Autant-Lara, discussion à la Sorbonne, le 8 juin 1954.

l'école, dans « l'école parallèle » qui remet en question le code social, de plus en plus formel, que transmettent les instances « officielles » de socialisation. L'image, le cinéma remplit dans ce schéma la fonction d'information, cependant que l'école et la famille se voient progressivement reléguées dans une fonction de répétition, de transmission de la redondance, un peu comme à l'intérieur du cinéma c'est le film d'art qui est l'information, et le film académique qui est la redondance.

Un tel glissement de pouvoir ne peut qu'entraîner les plus vives oppositions et tentatives de réaction : ces mouvements sont fondamentalement politiques, et formellement culturels. Il s'ensuit que les groupes dont la fonction essentielle est le maintien et la transmission des valeurs dans la société vont avoir intérêt à contrôler autant que faire se peut cette nouvelle production culturelle dont l'origine leur est extérieure et dont la concurrence leur est gravement préjudiciable[260] : la censure ou la pression sur la censure leur seront l'instrument qui leur paraîtra souvent le plus commode, le plus conforme aux valeurs qu'ils ont charge de transmettre. Et l'on comprend, par là-même, que ce soit justement dans le domaine du « symbolisme expressif », pour reprendre la terminologie de Talcott Parsons[261], et encore plus précisément dans le domaine cinématographique, que la censure culturelle se maintienne, rendant manifeste que le cinéma est un champ conflictuel dont l'enjeu culturel revêt les significations politiques les plus diverses et les plus affirmées.

C'est la même conclusion qui ressort de la confrontation des traits les plus succinctement résumés de la censure cinématographique en France tels qu'ils sont apparus dans le déroulement de l'analyse : le caractère d'exception du régime juridique de censure pour le cinéma par rapport à notre droit commun des libertés publiques ; le renforcement de ces mécanismes juridiques au cours de la période ; la sévérité politique de la censure ; sa large tolérance en fait de mœurs ; mais par contre l'intégration progressive de certaines valeurs morales dans le champ de la censure étatique ; tout cela, joint au fait que la censure soit apparue comme un mécanisme social de base

---

260. En ce sens, Burgelin, op. cit., p. 142 : « Le contrôle de l'art devient d'une importance cruciale pour les groupes sociaux dont le souci ou la fonction sont essentiellement l'intériorisation des valeurs par les personnalités individuelles et en particulier la socialisation des enfants et le maintien des valeurs et traditions ».

261. The Social System, Glencoe, Ill., The Free Press, 1951.

(même si sa régression politique la limite sous sa forme de censure étatique et organisée à tels ou tels domaines d'intervention, et même si la complexité des conduites de l'Etat paraît le faire arbitrer en tenant compte de la plus forte pression au niveau de la politique « gouvernementale » et partisane sauf à ne pas aller irrémédiablement à contre-courant de l'évolution des mentalités aux autres niveaux politiques) constitue désormais un faisceau cohérent de faits, et comme un syndrome, qui se justifient mutuellement et éclairent la persistance et l'orientation de la censure française en matière de cinéma.

Encore faut-il relever les ambivalences des prises de position pour ou contre la censure, ou pour ou contre telle censure ; et aussi l' « épaisseur » du fait social, et l'équivoque d'une censure qui s'explique comme un mécanisme d'une « totalité » politique (le groupe national) alors qu'il est partiellement aussi expression et instrument de domination pour des sous-groupes, en même temps que négation des valeurs d'autres « totalités » qui peuvent exister et que le découpage en fonction de la seule totalité « nationale » peut masquer : sans doute les classes sociales, qu'on les aborde sous l'angle de leur réalité objective comme les marxistes, ou sous l'angle de la conscience de classe, comme la psycho-sociologie américaine, ne sont-elles point des ensembles rigoureusement comparables et opposables, en conformité avec un schéma mécanique et de belle symétrie ; pourtant, il est difficile de ne voir qu'artifice et rhétorique dans leur définition et leurs luttes, en particulier pour cet ensemble qu'est la classe ouvrière[262] : au contraire, on considèrera que la classe ouvrière est un sous-ensemble de la nation qui à bien des égards apparaît ou est apparue comme présentant bien des caractères d'une « totalité » sociale ; or, la censure cinématographique n'est évidemment pas l'expression et l'instrument de la culture et de l'ambition politique que sécrète ou se propose la classe ouvrière française. Il ne nous appartient pas d'en tirer des conclusions valorisantes, en quelque sens que ce soit : il suffit de noter que le réel social accumule les difficultés et les résistances aux entreprises de la censure étatique des films.

Un malaise politique, qui atteint les élites culturelles, et tout particulièrement le monde du cinéma, est la traduction psychologique de ces difficultés, dans un pays comme le nôtre où les dirigeants des organisations politiques entretiennent avec les

262. Ou les masses salariées, pour actualiser.

intellectuels (philosophes ou créateurs d'art) des relations ambiguës mais étroites, et où surtout les intellectuels sont en règle générale habités de préoccupations politiques. Leur orientation idéologique, tributaire souvent du marxisme ou d'un ouvrièrisme libertaire, les aide à prendre conscience des tenants et des aboutissants politiques, même lointains, d'une crise culturelle. Mais le malaise des intellectuels français devant la censure cinématographique tient aussi, lorsqu'il ne s'explique pas suffisamment ou principalement par les causes précédentes, à ce que l'idéologie « libérale » qui est en gros tolérée et reconnue par la société française peut difficilement recevoir application seulement sur le plan de l'économie de marché et sur le plan de la politique partisane : on s'attend que cette idéologie dominante s'applique aussi au marché culturel (et d'ailleurs elle s'y applique, en général : reste le cinéma...). Il y a donc là, dans cette disharmonie, un élément d'émotion et de scandale pour les cinéastes et la plupart des autres intellectuels. La croissance économique, l'expansion technologique, donnent des traits d'autant plus contestables et peu avantageux à ce mécanisme par essence « déflationniste » qu'est la censure, que notre époque est « inflationniste » sur tous les plans, des biens matériels comme des recherches intellectuelles. Or, la censure apparaît comme la clef, soit au moins comme le symbole, du « refus d'investissement » de la société dans le domaine de la recherche artistique à finalité politique et humaine.

La censure des films rejoint ainsi le pouvoir de l'argent dans la mise en accusation que font les cinéastes français des conditions, qu'ils estiment contradictoires au destin du cinéma, dans lesquelles ils exercent leur art et expriment leur pensée. Sans doute doit-on dire qu'elle renforce le pouvoir de l'argent, et contribue-t-elle objectivement à ce qu'on puisse parler du cinéma français en termes de marchandise et de consommation[263], et il est vrai que le tabou du censeur rejoint l'intérêt du commerçant[264], et que loin de pouvoir prendre appui sur les contrôles publics pour résister aux entraînements du lucre, et sur l'in-

263. Dans la revue de l'Office catholique international du cinéma, John Boulting écrit en ce sens : « Tant que la censure conservera sa forme actuelle, le cinéma continuera à être pour des esprits de premier plan un moyen d'expression de second ordre », « La conscience et la liberté artistique », Revue internationale du cinéma, nº 3, 1949, p. 17.

264. « La censure, finalement, signifie de bonnes affaires en ce qu'elle pave la voie au désir de l'industrie de distraire autant de gens qu'il se peut en autant de locations de films que possible » Luigi G. Luraschi, « Censorship at Home

dépendance financière de leurs entreprises pour exprimer leur pensée politique et sociale, comme il est parfois souhaité[265], au contraire les cinéastes français ont à lutter sans allié contre leur ennemi intérieur : l'autocensure[266], et c'est par nature un combat douteux : aussi sont-ils souvent tentés de reprendre à leur compte, avec l'espoir final, cette pointe d'amertume d'un Pascal écrivant[267] : « Leur censure, toute censurable qu'elle est, aura presque tout son effet pour un temps ».

Ce temps, pour le cinéaste français, il est défini, bien en deça de sa conscience déchirée de créateur et visionnaire, par le rythme du changement qu'autorise la pesanteur[268] des forces d'intégration de la société. Et son destin malheureux fait que, prisonnier de ce rythme, attaché à cette longe, son œuvre cinématographique participera largement de cet intense et insensible travail d'intégration qu'il ressent, lui cinéaste, comme un écrasement.

Abroad », in Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1947, t. 2, p. 152 : « La direction spirituelle du cinéma n'est pas un complot malheureusement, c'est une nécessité commerciale objective » Maurice Bardèche et Robert Brasillach : Histoire du Cinéma. Paris. Les Sept couleurs, 1964, t. 2, p. 20.

265. Ayfre, op. cit. p. 125 ; J. Rovan, op. cit. p. 299.

266. Les films avortés ne sont pas cas exceptionnel : « Objection de conscience », d'Autant-Lara, « Les aveux les plus doux » de G. Arnaud, « La Face » d'A. Astruc ; indiquons que l'interdiction de « La Religieuse » entraina le forfait du producteur français du film « Le moine », qu'entreprenait Bunuel : voir Image et son, nº 194, mai 1966, p. 116.

267. Les Provinciales, 11.

268. Voir notamment : Abel T., Berger M., Page C. H. : Freedom and Control in Modern Society. New York, Van Nostrand, 1954.

3

SOCIÉTÉ

« L'esprit de la nature (est un esprit caché. Il) ne se produit pas sous la forme même de l'esprit, il est esprit seulement pour l'esprit qui le connaît. »

Hegel

La censure, qu'elle dissuade ou qu'elle coupe, ne concerne (si l'on considère la production cinématographique, au sens large) que ce qui est, en quelque sorte, « au-dessous de la ligne », ce qui est susceptible d'émerger, et à la limite ce qui émerge. Négative, en tant qu'elle est refus, silence, coupure, absence, elle a un positif qui est le conformisme que l'on peut tenter de dégager a contrario et implicitement de sa « jurisprudence ». Mais il est un autre positif de la censure, un autre négatif de son négatif : c'est la production cinématographique effectivement programmée dans les salles, la production commerciale, les séries de films standards, outre quelques films hors-série, que la censure autorise sans que l'on puisse dire pour autant qu'ils correspondent exactement aux normes que l'institution souhaiterait voir respecter et développer, sans qu'elle les *approuve* nécessairement, en d'autres termes. Il est évident que chacun des deux « négatifs » du négatif de la censure ne coïncide pas avec l'autre, même si leurs relations sont homologues ou traduisent une superposition partielle. Il convient maintenant, tout en retenant les résultats acquis dans l'étude de la censure, de réfléchir sur le cinéma « au-dessus de la ligne », l'ensemble des films programmés, sans aucune sélection et tels qu'ils apparaissent banalement, non point même dans les articles de critique, mais semaine après semaine et année après

année, en longues listes, dans la colonne des annonces de programmes de la presse.

Si le cinéma est plus qu'une « institution », un « rouage » social, s'il est aussi un « reflet »[1] de la société, en quelque façon qu'on envisage la nature de ce « reflet », s'il offre au public une projection de lui-même, s'il est une expression privilégiée du siècle, alors ce sont ces films innombrables, dans leurs innombrables représentations, qu'il faut aussi soumettre à l'examen de la théorie sociale. Sans doute on ne peut plus écrire aujourd'hui, comme René Doumic le faisait avant 1914, dans la Revue des Deux-Mondes : « Le cinématographe est un moyen de rapprochement entre le premier magistrat du pays et les citoyens français. C'est une sorte d'annexe populaire de l'Elysée. C'est, comme on dit, une institution nationale »[2] ; a-t-il jamais eu véritablement ce rôle, sauf pendant la Révolution Nationale au profit de Philippe Pétain, et au profit du Général de Gaulle dans les mois qui suivirent immédiatement la Libération ? A l'heure actuelle, ce n'est pas le cinéma qui inspirerait une constatation telle que celle-ci, si l'on jugeait à propos d'examiner de ce point de vue les moyens de communication de masse. Et pourtant, il n'est pas d'innocence politique : l'anodin n'est pas anodin, faudrait-il que ce soit un haïssable maître de propagande qui nous en avertisse ? Dans son Journal intime, le 15 mai 1942, Goebbels écrivait[3] : « J'ai donné des directives très claires pour que les Français ne produisent que des films légers, vides et si possible stupides. Je pense qu'ils s'en contenteront. Il n'est pas besoin de développer leur nationalisme ». Ce qui *manque* n'est donc pas sans signification et portée. Mais aussi le matériau fourni, en lui-même. Pas seulement au regard d'un propagandiste du « totalitarisme » : Herbert Marshall[4] avait déjà proclamé, sans ambages, que l'industrie du film américain n'était « pas seulement la quatrième plus grosse industrie mais aussi le Quatrième Bras de l'Etat ». Et, à proportion de la programmation en France des films américains, le Quatrième Bras de l'Etat

1. G. Friedmann et E. Morin : « Sociologie du Cinéma », Revue internationale de filmologie, III, n° 10, avril-juin 1952, p. 95.

2. Cité in : R. Jeanne et Ch. Ford : Le cinéma et la presse (1895-1960). Paris, A. Colin 1961, p. 194.

3. Cité par : F. Desormonts : Pour un cinéma répondant aux exigences morales de l'homme d'aujourd'hui. Mémoire I.D.H.E.C., 18e promotion, 1962-1963, (dactylographié), p. 146.

4. Voir : B. Balacz : Theory of the Film. Londres, Dennis Dobson Ltd., 1952, p. 11.

américain en France. Poser cela, en déduction immédiate, ne veut naturellement pas dire que les films américains suggèrent aux Français, directement et explicitement, des opinions politiques relatives au meilleur Président possible pour les Etats-Unis ou pour la France ; mais si l'intégration politique se fait aussi dans et par la culture, si elle se réalise de haut en bas des échelles d'institutionnalisation, de valorisation, d'expression, alors on peut à bon droit mettre en relation le film (qu'il soit américain ou pas : tous les films qui passent) avec la façon dont les individus comprennent les valeurs de leur groupe, leur propre rôle social, et finalement la façon dont ils se « comportent » socialement. Dans cette relation, on peut dire d'une manière simplifiée, schématique, que le film est une médiation importante, et plus précisément et concrètement : qu'il est un moyen, un instrument, pour cette compréhension. Or, si l'individu, au visionnement des films, s'engage dans ces processus, ce n'est pas à unique fin de satisfaction purement intellectuelle ; bien au contraire, c'est parce qu'il y est poussé par une aspiration profonde à l'ordre, à l'organisation, à la classification : organiser ses expériences diverses de la vie d'une manière certes rarement cohérente au sens strict et absolu, mais compatible — afin de dominer une double angoisse : celle d'un monde incertain, celle d'une non-identité intérieure de l'individu. Le film de la production courante répond à ce besoin psychologique des spectateurs, soit au niveau superficiel ou explicite des messages véhiculés, soit aux niveaux homologues du subconscient et de l'inconscient (par les mythes, les représentations collectives implicites, etc.)[5]. C'est dans les limites précédemment précisées que nous souscrirons à l'affirmation générale selon laquelle « le politisme et l'apolitisme des films révèlent, soit séparément, soit conjointement, la pression des valeurs de l'ordre établi selon le type de société »[6]. Des questions importantes sont dès lors

5. Rendre compte de cela n'est guère aisé ; car si les travaux de Lazarsfeld ont montré l'importance de la pression du public sur la production cinématographique, et donc sur les thèmes de cette production, par contre la relation n'est pas plus « simple » au cinéma, malgré les apparences, que dans les autres domaines de la création artistique et idéologique : « La relation entre la pensée collective et les grandes créations individuelles littéraires, philosophiques, théologiques, etc., réside non pas dans une identité de contenu, mais dans une cohérence et très souvent dans une homologie de structures, laquelle peut s'exprimer par des contenus imaginaires extrêmement différents du contenu réel de la conscience collective » écrit très justement Lucien Goldmann (« Problèmes d'une sociologie du roman », Cahiers internationaux de sociologie, n° 32, 1962, p. 66) ; mais cela (« cohérence », « homologie de structure »...) peut entraîner loin.

6. G. Friedmann et E. Morin, op. cit., pp. 102-103.

ouvertes (touchant à la portée réellement « intégrante » du film dans notre société), et dont les réponses, même si elles peuvent être illustrées par l'étude du film, sont tributaires de la théorie sociale que l'on adopte. Il faudra donc poser les données élémentaires de la communion sociale, notamment telles que la production cinématographique les traduit ou les développe. Il faudra prendre un parti sur la thèse, soutenue notamment par Herbert Marcuse, selon laquelle nos sociétés industrielles avancées développeraient un contrôle social, prenant appui sur la technologie, d'une portée incommensurablement plus grande que dans les autres types de sociétés connues jusqu'à ce jour, au point que l'on serait amené à se demander si la société, dès lors, ne met pas en œuvre une politique, nouvelle parce que systématique et totalitaire, du contrôle social... Le film jouerait son rôle dans la partie — un rôle d'ailleurs diversifié : de pression dans un sens grégaire, mais aussi, au sens propre, « divertissement », comme une soupape, faisant leur part à une évasion illusoire, compensatrice, et d'autre part à des diffluences fonctionnelles. Les caractères de ces compensations, que le film reflète, ou qu'il réalise proprio motu (les insérant dans les processus des changements et de la conservation sociale), sont impressionnants ; on ne saurait en faire qu'une ébauche à gros traits. Il restera encore à interpréter les disharmonies, les phénomènes négatifs, qui se révèlent, dans la société et par le cinéma, dans le cinéma et de par la société : faudrait-il interpréter ces zones d'ombre en termes de pathologie de l'individu, ou en termes de pathologie sociale ? Faut-il voir dans l'intégration, comme nous y convie le professeur Aron, une « norme de pacification », ou bien au contraire devrait-on distinguer, voire opposer suivant les thèses d' « Eros et Civilisation », intégration sociale et normes de véritable pacification ? Tout ceci est très loin de la théorie de l'Etat, et pourtant l'Etat est très près, l'Etat-Nation, la société dans son cadre moderne, géographiquement et culturellement fortement définie, même si le cinéma incite à être particulièrement attentif aux phénomènes d'interpénétration culturelle et politique. Au seuil de la période, en 1945, au Congrès international du cinéma qui se tenait à Bâle, l'Ambassadeur de France s'écriait, dans un mouvement généreux : « Puisse, dans chaque pays, le cinéma démobilisé rester national sans devenir nationaliste, universel sans devenir impérialiste ! »[7]

7. Henri Hoppenot, in Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du cinéma, Bâle (Coll. Cahiers de Traits, 10). Trois-Collines, Genève, 1945, p. 21.

SECTION PRELIMINAIRE

COMMUNION SOCIALE

« ...Et chaque salle de cinéma serait tenue, à la fin de sa séance, d'exécuter l'hymne national qui doit être évidemment écouté debout. La salle de cinéma n'est-elle pas un lieu de communion ? » Quatorze ans plus tard, le vœu d'un intellectuel de formation et d'expression françaises[8] apparaît comme un écho étrange. Dérision ? Aurait-on pu oublier, et l'impact du moyen de communication de masse, et les dynamiques essentielles de la collectivité ? Les conduites mimétiques et cathartiques sont la sauvegarde de la cohésion sociale, de la tradition politique. Pouvait-on prévoir la force nouvelle fondée sur des changements sociaux et techniques de grande ampleur, de la politique du contrôle social ?

Paragraphe 1 : MIMESIS ET CATHARSIS

Une société politique (l'expression politique d'une société) implique, d'une manière directe et nécessaire, quoique plus ou moins nettement proclamée selon les cas, une « infrastructure » qui est la garantie de la conservation de la société, de sa permanence, de sa durée : pour cela, quelle que soit la différenciation interne de cette société (comme par exemple dans le cas de la France contemporaine), la société politique tend à préserver et développer certains traits propres de son autonomie fonctionnelle[9] ; c'est d'ailleurs pour cela que l'on peut parler d' « intégration » politique pour désigner les phénomènes par lesquels la politique assure ses bases très en arrière de la vie politique, de la conjoncture, de la dévolution du pouvoir au sens strict. Cette intégration peut aller très loin, en action et réaction sur l'individu, en action et réaction sur l'environnement naturel, dans une gradation qui socialise et politise la nature brute, l'espace,

---

8. P. Vieyra, « Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine », Présence africaine, nos 27-28, août-novembre 1959 (2e Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs), p. 311.

9. Sa « suprafonctionnalité » au sens de Georges Gurvitch, dont les prérogatives de « puissance publique » ou la théorie de la souveraineté sont des aspects isolables par les juristes. Voir, sur un autre plan : Boas G., « La tradition », Diogène (31), juillet-septembre 1960, pp. 75-88.

etc., jusqu'à l'émergence des pulsions, des actes et des cadres de pensée des individus. Pour la suite, nous devons, à cet égard, retenir deux idées.

La première c'est qu'il y a une continuité de l'ordre naturel à l'ordre social, tout d'abord en ce que l'un est le prolongement de l'autre, comme selon un rapport de similitude homothétique, ensuite en ce que l'environnement naturel, le cosmos, est socialement intégré et compris par les systèmes de classification qui relèvent évidemment, non pas de la politique « événementielle » mais soit, pour utiliser la terminologie de Firth[10], de la « structure » sociale, soit — élément plus évolutif — de l' « organisation » sociale. Or, l'art naît d'abord de la rencontre du « cosmique » et du social[11], et ultérieurement l'art est informé par les cadres d'une interprétation socialisée de la nature dont il fait ressortir la tension par rapport à l'ordre essentiellement social des classifications. Cette remarque, à notre sens, emporte des conséquences décisives sur l'interprétation que l'on doit faire de la vision de la « nature » par le cinéma, et notamment le cinéma français de la dernière période. Mais n'en est-il pas de même en politique ? De même, en politique, ne peut-on dire que se rencontrent, se confrontent, s'opposent, d'une part des systèmes de classifications analogues aux systèmes de classifications « cosmiques », relatifs à l'environnement naturel (en réalité, comme il a été dit, déjà socialisés), qui sont notamment d'ordre technique, ou urbain, et d'autre part des systèmes de classifications directement sociales, qui sont d'ordre socio-économique ou idéologique : il ne faudra donc pas être surpris de voir, dans la production cinématographique, la signification politique surgir d'une transposition, d'une substitution, par exemple de la technologie ou du fait urbain dans ses diverses manifestations à la « nature »[12]. Or les valeurs (morales et politiques) sortent de ce jeu, de cette combinaison, de cette confrontation toujours (mais plus ou moins lentement) renouvelées. La nébuleuse de la création cinématographique est donc un élément ou secteur matriciel d'un intérêt considérable, tant principalement que comme « reflet ».

10. Elements of social organization, Londres 1951, p. 40.
11. J. Duvignaud, Sociologie de l'art, Paris, P.U.F., 1967, pp. 40-42.
12. Prise souvent comme un absolu, alors qu'il s'agissait jusqu'ici, dans l'idéologie, d'une nature socialisée, telle que, spécialement, l'espace de la société rurale du XIXe siècle.

La deuxième idée explicite l'homologie elle-même de l'ordre naturel et de l'ordre social, dans son apparence et ses conséquences : les prestations diverses (sexuelles, économiques, culturelles...) ont un « caractère positif, obligatoire, articulé et clos »[13], car ces échanges sont « l'évident corollaire, sur le plan de la mécanique sociale, d'une répartition de tous êtres et objets du monde en secteurs complémentaires, contrastés et subdivisés. Ces rubriques cohérentes et organisatrices couvrent alors l'univers visible et invisible (c'est-à-dire l'expérience et l'imagination). Elles organisent la totalité des éléments réels ou concevables qu'il contient, selon un système complexe de correspondances multiples »[14].

A partir de là, on comprend que chaque société ait une manière particulière d'organiser, de classifier, de *structurer* son expérience et son imaginaire, c'est-à-dire sa réalité ; c'est la personnalité « modale » dans un groupe donné, c'est la personnalité « de base », concept fondamental de l'anthropologie culturelle[15], c'est l' « assise psychologique commune à tous les membres du groupe » pour l'un, « la manière générale de penser qui prévaut dans une société » pour l'autre. Certes il ne s'agit pas ici de se prononcer sur la réalité essentielle ou l'idéalité d'un psychisme collectif, d'un inconscient collectif : il suffit de prendre acte de l'existence de ces structurations particulières (classifications de l'univers, projections de la société, construction de hiérarchies de symboles) en fonction des rapports d'échanges fondamentaux (langages, femmes, marchandises), structurations qui sont de la plus extrême importance pour le film : une mentalité, ce n'est pas seulement un contenu, c'est d'abord les structures qui l'ordonnent. L'importance, pour le film, peut être appréciée selon deux axes de considérations : d'une part, ces structures de mentalités, ces représentations sociales, constituent un cadre de création contraignant, qui limite les « possibles » de l'expression du cinéaste (toutefois, il peut arriver que l'image, le film puissent rompre ce cadre collectif, par leur force propre : juxtaposition, globalité, évidence... et suggérer qu'il est autre chose dans le monde que le monde tel que

13. Caillois, op. cit., p. 5. (Voir aussi : R. Caillois, Le mythe et l'homme, Paris, Gallimard, 1956).

14. Idem.

15. Voir : Mikel Dufrenne, « La personnalité de base : un concept sociologique », Paris, P.U.F., 1953, 345 p.

« tous le voient »). D'autre part, si une organisation bureaucratique et industrielle de la culture est possible, comme Hollywood nous la révèle, et jusqu'à un certain point seulement aussi le cinéma français, c'est que comme l'a vu Edgar Morin[16], l'imaginaire se structure selon des archétypes. Compte tenu des conditions de production des films, même en France, cette structuration, selon des archétypes, pour une bonne part de la production courante, commerciale, aboutit à édifier un système de *stéréotypes*, que l'on doit par conséquent rapporter à la société qui les a suscités. De Gœthe[17] jusqu'aux psychologues et sociologues contemporains[18], nombreux sont ceux qui ont souligné tel ou tel aspect ou conséquence de cette relation fondamentale de l'individu et du créateur à la société. Certes, en un sens, selon les termes de Hegel, « la société est pour l'individu sa nature, du mouvement élémentaire et aveugle de laquelle il dépend, qui le maintient ou le supprime physiquement et spirituellement » — et pourtant, ne peut-on s'inquiéter : est-ce bien là la « nature », toute la « nature », de l'individu ? Ainsi conçue, et au surplus réalisée dans l'Idée absolue, l'Etat-Nation, la société ne peut-elle être réduite à un grégarisme primitif ?... tota-

---

16. L'esprit du temps (Essai sur la culture de masse). Paris, Grasset, 1962, p. 28.

17. « Mais au fond, nous sommes tous, quoi que nous fassions, des êtres collectifs. Combien petite, en effet, est la part de ce que nous possédons et de ce que nous sommes qu'on puisse dire notre propriété au sens strict du mot ! ».

18. R. Linton. Le fondement culturel de la personnalité. Paris, Dunod, 1959, p. 28 : « En général, tous les individus qui occupent une position donnée dans la structure d'une société particulière répondront à un grand nombre de situations d'une façon à peu près identique ».

A. Candido, « Art et Société », Cahiers internationaux de Sociologie, XXXVII, 1964, p. 145 : « (Les valeurs) se manifestent sous des noms différents — goût, mode, vogue — et expriment toujours des « expectatives sociales » qui tendent à se cristalliser en routine. En effet, la société trace des règles parfois tyranniques pour l'amateur de l'art, et une grande partie de ce que nous croyons être une réaction spontanée de notre sensibilité n'est en fait qu'une conformité automatique avec les normes établies (patterns). Bien que cette constatation blesse notre vanité, il est certain que bien peu d'entre nous seraient capables de manifester un jugement entièrement libéré des pressions les plus directes du milieu dans lequel nous vivons ».

L. Goldmann, « Problèmes d'une sociologie du roman ». Cahiers internationaux de Sociologie, XXXII, 1962, p. 66 : « L'œuvre correspondant à la structure mentale de tel ou tel groupe social peut être élaborée dans certains cas, bien rares, il est vrai, par un individu ayant très peu de relations avec ce groupe. Le caractère social de l'œuvre réside surtout en ce qu'un individu ne saurait jamais établir par lui-même une structure mentale cohérente correspondant à ce qu'on appelle une « vision du monde ». Une telle structure ne saurait être élaborée que par un groupe ; l'individu pouvait seulement la pousser à un degré de cohérence très élevé et la transposer sur le plan de la création imaginaire, de la pensée conceptuelle, etc... »

litaire dans sa finalité ?... illusoire dans les satisfactions qu'elle « accorderait » à l'individu ?[19].

Dans les films comme dans toutes les œuvres humaines, comme dans la vie, le résultat de cette pression des cadres de pensée de la collectivité, selon les lignes de force structurelles précédemment évoquées, ce sont notamment les symboles, les mythes et les stéréotypes. Les symboles sont essentiellement ambigus, en eux-mêmes, comme ils sont ambigus en tant qu'instruments ou objets de connaissance. Le symbole, « tentative du psychisme collectif pour réaliser une participation qu'il interdit au moment même où il la propose »[20], dira, dans nos films, par exemple le contraire de la réalité présente, le « monde inverse » de la société bourgeoise d'une manière compatible et complémentaire à cette société. Mais en sens inverse, on peut dire aussi que le cinéma « use » rapidement le symbole, en même temps qu'il lui ôte un peu de son « ambiguïté essentielle » : il y a donc dans les films un double mouvement, opposé, de renforcement et d'usure du symbole au fur et à mesure de son utilisation. Sans doute parce que la fonction symbolique est au niveau de l'inconscient, l'intellection par le spectateur du symbole en tant que tel le prive de sa « force » en même temps qu'elle le réalise. Les symboles les plus efficaces dans les films, pouvons-nous donc inférer, ne seront pas ceux qui auront une origine « cinématographique » (dus au génie du créateur) mais ceux qui seront consacrés dans la vie courante en sorte qu'ils n'apparaîtront plus au spectateur comme éléments du langage cinématographique, mais comme données objectives de la réalité sociale. Quant aux symboles proprement cinématographiques, outre ce qui a été dit sur leur efficacité, le cinéaste les utilisera en général beaucoup plus largement en tant qu'instruments d'expression esthétique plutôt que de signification, du fait des servitudes de l'art et de la technique cinématographiques. Les symboles sont parfois groupés, harmonisés, organisés, en mythes[21], démarche organisatrice, mode de connaissan-

19. E. Fromm. Société aliénée et société saine (Psychanalyse de la société contemporaine). Coll. L'Université permanente. Le courrier du livre, Paris, s.d., p. 71 : « N'est-ce pas l'évidence même que les gens acceptent de risquer leur vie, de renoncer à leurs amours, d'abdiquer leur liberté et leurs opinions, pour la satisfaction de se sentir intégrés au troupeau, de se conformer, et d'acquérir ainsi le sens de leur identité, fût-il illusoire ? ».

20. J. Duvignaud. Introduction à la sociologie. Paris, Gallimard, 1966, p. 115.

21. Sur la portée, ici, de ce concept : voir P. H. Chombart de Lauwe. « Aspirations, images guides et transformations sociales » Revue française de sociologie,

ce affective, structure qui éveille en nous des résonances lorsque le mythe est riche et vivant, et en même temps façon d'éluder une conduite d'action, processus de satisfaction illusoire, d'attente... Le cinéma français (le cinéma classique) construit autour de « sujets », d'acteurs, serait-il, et ce serait une faiblesse, pauvre en mythes ? En réalité le cinéma français n'a jamais été notablement inférieur, sous cet aspect, aux autres cinémas, et notamment le cinéma américain : le mythe de la Star, étudié complètement par Edgar Morin, le mythe du Hors-la-loi ; le mythe de l'Amour absolu qui se réalise dans la Mort, etc., on pourrait en citer de très nombreux, plus ou moins élaborés et renouvelés, plus ou moins forts, qui appartiennent au répertoire populiste, ou au répertoire « commercial », ou aux deux. Encore plus aisé serait-ce, à propos du jeune cinéma français : mythe de la Jeunesse, du Couple (se faisant ou se défaisant), du Langage, de la Technique, etc. En réalité, il faut voir que le cinéma renouvelle les mythes, ou leur expression. Il est vrai qu'ils sont bien souvent, trop souvent, comme les éléments qui les composent, tôt réduits à la pauvreté de stéréotypes. Le stéréotype qui est, dans les termes du professeur Pieron (Vocabulaire de psychologie), une « opinion toute faite s'imposant comme un cliché aux membres d'une communauté », est contraignant, car il constitue facilement un modèle de normalité ; il est pauvre, car *réduit* et *réducteur :* l'image stéréotypée de la femme, par exemple, que propose la majeure partie de la production cinématographique courante, n'est guère plus que celle d'un objet sexuel ; quelques films proposent un autre rôle pour la femme : le foyer (selon la célèbre formule des trois « K » : Küche, Kinder, Kirche — la cuisine, les enfants, l'église) ; quelques films proposent encore d'autres rôles ; mais de toute façon, l'image stéréotypée de chaque film ne met en avant qu'un seul modèle (pattern), et « emprisonne » dans une représentation unilatérale et grossière.

1964, V, p. 189 : « Le mot n'est pas pris nécessairement dans le sens d'un récit légendaire correspondant à une période ancienne et fabuleuse, mais comme une construction de l'esprit permettant d'exprimer des intuitions d'une façon imagée dans un tableau cohérent lorsqu'on ne possède pas le moyen de saisir les réalités pressenties par une démarche rationnelle. Ces mythes sont utilisés pour présenter l'avenir possible ou souhaité aussi bien que le passé révolu. Dans le domaine religieux ce sont par exemple les dogmes, les visions eschatologiques, la Parousie, dans le domaine politique les utopies ou le Grand Soir. Tout sens péjoratif est alors éliminé. Chacune de ces élaborations intellectuelles a un rôle dans la société et dans la recherche d'un monde plus harmonieux d'une façon différente de la science ».

Un premier groupe de stéréotypes à considérer est lié à la personnification, au travers d'un acteur, ou d'un caractère (« héros » de film, figure parentale, « chef »...), de l'Etat ou d'une Autorité politique. Si les films « prêtent » ainsi J.-P. Belmondo ou Jean Gabin, Pierre Fresnay ou Garry Cooper, etc., à l'Anarchie, aux Institutions, à la Force mercenaire, etc., c'est évidemment qu'une telle personnification est courante dans la vie sociale et politique : la psychanalyse peut ainsi rendre compte de certaines identifications, transpositions, sublimations, car l'aspect sexuel des rapports peuple/Etat, individu/Nation, gouvernés/gouvernantes est indubitable[22] ; mais sous cette réserve importante, la production cinématographique, par l'évidence de ses stéréotypes, par la conduite du récit (montage), par la « substantialité affective » dont ce moyen de communication de masse est à même plus particulièrement de charger les symboles qu'il véhicule et manipule[23], non seulement pousse à l'extrême la force des effets de ces identifications et transpositions, mais aussi multiplie les possibilités et la facilité de leur réalisation. Il est au surplus naturel que se rejoignent en une conjugaison l'appel que les institutions, pour se perpétuer, font aux différents « niveaux » de la personnalité[24], et l'appel que le message filmique adresse, de la même manière, aux différentes « profondeurs » psychologiques des publics. Enfin, il faudrait se garder de voir cette relation comme unilatérale : le stéréotype est aussi le véhicule (en même temps qu'il en est le résultat) de la pression diffuse des tensions, des besoins et des préjugés du public sur les milieux de cinéma.

D'autres stéréotypes sont relatifs au formalisme, aux céré-

22. Voir : Gadoffre, « Images nationales françaises et stéréotypes nationaux », Revue internationale des sciences sociales, U.N.E.S.C.O., 1951, pp. 622-630, notamment : p. 626. M. Duverger, op. cit., p. 61 : « Le patriotisme est une transposition des relations parents-enfants. La patrie n'est pas seulement la terre des ancêtres, le pays des pères ; elle est une entité de nature parentale : la France est notre « mère », et le chef de l'Etat qui l'incarne, notre « père ». Toutes les idéologies politiques, toutes les croyances relatives au pouvoir gardent ainsi des traces de paternalisme ».

23. « Charge » jugée parfois dangereuse dans le cas général du symbole : cf. H. Lefebvre, Le langage et la société. Paris, N.R.F., 1966, p. 249 : « En l'acceptant, on le consacre. On tend à l'ériger en vérité théologique, métaphysique, voire politique. Le Père c'est Dieu : la paternité absolue, éternelle, transcendante. C'est l'essence inquiétante de la fécondité privilégiée, masculine ou virile. C'est un « archétype », celui du Chef, du Maître, du Propriétaire ».

24. Lequel appel peut s'adresser spécifiquement aux pulsions instinctuelles, s'adresser à l'ego, à la raison, ou enfin faire sentir fortement les exigences des institutions en s'adressant à la conscience, le Sur-Moi étant à dominante autoritaire.

monies, aux rites tels qu'ils « doivent » ou « peuvent » apparaître au cinéma. On sait le rôle important du formalisme dans l'intégration sociale, les codifications qu'il facilite, tout autant que le rôle intégrateur des cérémonies, qui « captent » plus ou moins entièrement ceux qui y participent. Touchant au cinéma, on peut dire d'abord qu'aller au cinéma, c'est participer à une cérémonie, et rechercher ou subir une certaine intégration dans un milieu dont les réactions collectives pèseront nécessairement, avec plus ou moins de force, et dans un sens qui peut être inverse, sur le spectateur individuel. Voir représenter sur l'écran des cérémonies, en second lieu, par exemple aux « actualités » (inaugurations, « premières pierres », dépôts de gerbes, réceptions de délégations ou de personnalités, etc...) peut avoir pour effet (et certainement comme but) de faire « participer », d' « intégrer » le spectateur à ces cérémonies, d'une certaine façon : il s'agit d' « associer » le spectateur à l' « offrande de prémices », de faire pénétrer en lui le symbolisme social de ces voitures ministérielles ou présidentielles, de ces perrons de Palais nationaux, ministères, banques, Opéra, etc., de ces visages d'hommes responsables, austères ou souriants. L'artifice, la monotonie, le ridicule, font se perdre la plus grande partie de l' « impact » politique des différentes « actualités » cinématographiques, mais subsiste cette sorte d'effet indirect, inévitable, insidieux, de la tolérance « habituelle » du rite « habituel »... Bien entendu, cet effet était politiquement plus significatif, en ce qui concerne les cérémonies politiques dans les films (d'actualités ou de fiction), sous la IVe République, avant la généralisation de la télévision, que sous la Ve République. Enfin, en troisième lieu, il convient de noter que si les rites ont pour objet de fixer les relations du sacré et du profane politiques, on les trouve au cinéma, mais selon un code, un « rituel » subtilement décalé par rapport aux codes non cinématographiques (juridiques, religieux, politiques) : il y a des rites de consécration : songeons à toutes les bannières étoilées aux plis soigneusement drapés, derrière le bureau d'hommes politiques, de militaires, etc., dont Hollywood nous informe — car c'est de cela qu'il s'agit — par de très nombreux films ; songeons à la mort « pour rien » du héros, de l' « ex-capitaine », d' « Objectif 500 millions » ; songeons à l'espoir et l'angoisse que représente un banal départ à Orly, dans « La guerre est finie » : le suspens est ici mariage, mort, naissance ou renaissance... Mais il y a aussi des rites de désacralisation : que Bourvil ou Fernandel se campent en militaires, le spectateur sait avec certitude, et sauf

exception nettement affirmée, qu'il peut s'amuser sans façon et sans conséquences aux dépens de l'Armée et de la Nation[25].

Un autre groupe de stéréotypes à considérer est celui des images nationales proposées par le cinéma. En effet, outre la proximité du fait politique et du fait ethnique, la conscience nationale, pour dépasser un consensus politiquement peu significatif[26] doit se fixer sur un ennemi qu'elle détermine : la nation (comme la classe) repose à la fois sur un sentiment de communauté et sur un sentiment d'altérité, mais le sentiment de communauté reçoit une partie de sa force et de ses caractères du sentiment d'altérité : au demeurant, les groupes sociaux cherchent à se prémunir contre une négation éventuelle exogène : ils « immunisent » les groupes et individus qui leur sont subordonnés par des stéréotypes relatifs aux groupes et cultures étrangers, en même temps qu'ils croient renforcer parfois cette protection lorsqu'ils adoptent à l'égard de l'étranger une politique distante ou inamicale (cordons sanitaires, rideaux de fer, et autres murailles de Chine). Si « nous appelons culture tout ensemble ethnographique qui, du point de vue de l'enquête, présente, par rapport à d'autres, des écarts significatifs »[27], nous savons bien qu'en pratique il s'agit d'un ensemble d'écarts significatifs en coïncidence seulement approximative : l'idéal pour les groupes dominants dans une société consiste évidemment à ce que la coïncidence soit la plus forte pour que la fermeture puisse être la plus complète, et réciproquement. La représentation nationale par le film, qu'il s'agisse de la représentation du pays ou de la représentation des autres pays, permet, au travers des stéréotypes, de saisir la gradation qui, du sentiment national, aboutit à l'ethnomanie, en passant par le chauvinisme. Certes, on assiste à la disparition graduelle des stéréotypes nationaux, ou plutôt à la disparition des plus grossiers, dans le domaine des spectacles et de l'information, et notamment au cinéma[28], mais il est évident qu'il reste dans les films français bien des poncifs désobligeants pour tel ou tel peuple étranger, parfois proche de nous, même si l'on peut se

---

25. Le problème est plus délicat dans l'hypothèse d'un burlesque à prétention satirique — exemples : « La Soupe aux canards », « Le Dictateur »...

26. P. Fougeyrollas, La conscience politique dans la France contemporaine. Paris, Denoël, 1963, p. 175.

27. Cl. Lévi-Strauss. Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, p. 325.

28. Cf. l'enquête menée en 1950 par G. M. Gilbert, citée In : Otto Kineberg, « Stéréotypes nationaux et compréhension internationale », Revue internationale des sciences sociales, U.N.E.S.C.O., 1951, p. 551.

réjouir parfois de pouvoir relever en exemple de merveilleuse pénétration d'une civilisation étrangère des films comme « Le Mystère Koumiko » de Chris Marker[29] ou « Les statues meurent aussi », d'Alain Resnais. En fait, les stéréotypes, les fausses identifications, les identifications unilatérales, anti-dialectiques, sont une manifestation de l'égocentrisme collectif (l' « ethnocentrisme » étudié par Adorno). A l'écran, les étrangers sont donc facilement les victimes soit de la conjoncture diplomatique, soit des dispositions du public national à l'égard de tel ou tel groupe minoritaire ou étranger : quelques années peuvent changer beaucoup à cet égard, il suffit pour s'en convaincre de comparer d'une part la délicatesse avec laquelle l'auteur d' « Hiroshima mon amour » évoque les amours allemandes, à Nevers, pendant la guerre, de l'héroïne, et d'autre part le patriotisme cocardier de « Boule de Suif », de Christian-Jaque (le sursaut de la prostituée en face des officiers prussiens...), tourné dans le climat de la Libération. Comme on s'y attend, les images que donnent les films des peuples « du même groupe » est plus fidèle (moins infidèle) que celle des peuples qui sont « hors de ce groupe »[30], et qui, sauf des esprits chagrins, songerait à se scandaliser du traitement raciste des « 55 jours de Pékin », ou d'une multitude de films de guerre où Japonais, Chinois, Nord-Coréens, Allemands, Russes, ont — alternativement — tous les caractères de la bestialité ?

Enfin, il va de soi que chaque production cinématographique, comme chaque peuple, propose un ou plusieurs modèles de soi, modèles, images, là encore largement soumis à une emprise excessive des préjugés et de l'affectivité. Jeanne d'Arc a donné certains de ses traits supposés à notre « Marianne », stéréotype national bien connu[31], mais le cinéma, par les différentes images de la bonne Lorraine qu'il nous a présentées, n'a pas renforcé, au contraire semble-t-il, le stéréotype. Il en est autrement du mythe napoléonien à l'écran, dans la production française ou même la production étrangère, images tout à fait conformes à la tradition, et qu'on accuse parfois d'exercer une influence diffuse sur la psychologie du peuple français, et par là... sur la fortune

29. Grand prix du documentaire au Festival d'Oberhausen, 1966.

30. Sigmund Kracauer, « Les types nationaux vus par Hollywood », Revue internationale de filmologie, t. 2, nº 6, p. 131.

31. Cf. Gilbert Gadoffre, « Images nationales françaises et stéréotypes nationaux », Revue internationale des sciences sociales, UNESCO, 1951, pp. 622-630.

ou l'infortune de telle ou telle consultation[32] ! Quoi qu'il en soit, les intentions apologétiques (sur le plan des images nationales), qui sont générales dans les films des pays du Tiers-Monde, à de rares exceptions près, et naturellement de ceux des pays de l'Est, là encore avec des exceptions tchèques ou polonaises intéressantes, ne sont pas absentes, tant s'en faut, de la production française ou de la production de Hollywood. Et l'initiative louable d'avoir suscité, à partir de 1957, un Festival international de l'Amitié des Peuples par le cinéma[33], ne devrait pas exonérer les Français d'un examen critique de leur production et d'une réflexion sur l'amont psychique et social de celle-ci.

Il est certain que les éléments de conscience de soi sont très importants pour une société principalement organisée sur le mode national, comme la nôtre : consensus éthico-politique, normes juridiques et sociales, reconnaissance de l'autorité politique commune... Même si l'on oppose[34] la nation moderne, composée d'agrégats hétérogènes de classes, de communautés, organisés à l'intérieur d'un cadre politique commun, et d'autre part les sociétés à culture homogène que décrit parfois l'ethnographe, il est certain que la nation, la conscience nationale ne se laissent pas réduire à une structure d'agencement souple de sous-ensembles hétérogènes : elles supposent tout un ensemble d'affects, d'images, de symboles communs, et non seulement des valeurs communes mais encore des façons communes de faire surgir ces valeurs, de les conforter, de les contester[35], c'est-à-dire, en somme, une cristallisation particulière de la personnalité de base. C'est par là et c'est ainsi que la conscience politique globale du corps social hérite l'immémoriale tradition de l'obéissance et du commandement, de l'altérité écartée et de l'identité recherchée. Par ailleurs, « l'Etat moderne reste l'héritier des formes primitives du pouvoir basés sur la magie et la religion »[36],

32. G. Gauthier, Image et Son, n° 188, p. 75 : « Qui dira combien le souvenir de Napoléon, et sa représentation iconographique, plane sur nos référendums ? »

33. « Festival de Lille ».

34. Linton, « The Concept of national character », in : Stanton, A.H. & Perry, S.E. (eds) : Personality and Political Crisis, 1951, The Free Press, Glencoe (Ill.), p. 133.

35. Cf. à un niveau d'abstraction beaucoup plus élevé, la définition que propose Lévi-Strauss de la conscience collective : « Une expression, au niveau de la pensée et des conduites individuelles, de certaines modalités temporelles des lois universelles en quoi consiste l'activité inconsciente de l'esprit » (Anthropologie structurale, op. cit., p. 75).

36. M. Duverger, Introduction à la politique, op. cit., p. 314.

et si les mythes cinématographiques ont souvent un caractère éminemment politique, ne serait-ce pas parce que le jugement serait réaliste, qui pose qu' « en politique » quel que soit le régime, le mythe, au sens général du mot, est roi »[37] ? La « mémoire collective », l'ensemble des habitudes organiques tend à défendre le moral de la nation, afin que celui-ci puisse fonctionner au mieux : clarifier le statut et les rôles des individus, inspirer une saine confiance dans les institutions et suggérer des conduites sociales, enfin distraire des affrontements de la politique « partisane » (classes sociales, factions, etc.). Comment le cinéma aurait-il pu échapper à cette mobilisation fonctionnelle, alors qu'il est soumis largement, s'agissant de raisonnement sur l'ensemble de la production, au contrôle de l'Etat et de groupes dominants dans la société, alors que d'autre part la propagande qu'il diffuserait ainsi ne serait pas ressentie comme telle, mais comme l'expression d'un consensus « apolitique », tandis que cette propagande qui ne dit pas son nom serait en situation, dans les conditions du cinéma français, de quasi-monopole[38], et donc en situation de grande efficacité[39] ?

Le cinéma n'y échappe pas, sous le manteau de la neutralité, pour la production commerciale ; car qu'est-ce, en matière de valeurs sociales, que la « neutralité » sinon la conscience moyenne, la normalité d'une société donnée (normalité que cette société, sinon définit à son profit global, au moins tend à définir au profit du maintien de sa structure essentielle) ?[40] Cette

---

37. A. Sauvy, Mythologie de notre temps. Payot, Paris, 1965, p. 267 ; Cf. Cl. Lévi-Strauss, Leçon inaugurale au Collège de France, Chaire d'Anthropologie sociale, 31, p. 5 : « Le propre des mythes, qui tiennent une si grande place dans nos recherches, n'est-il pas d'évoquer un passé aboli, et de l'appliquer, comme une grille, sur la dimension du présent, afin d'y déchiffrer un sens où coïncident les deux faces — l'historique et la structurelle — qu'oppose, à l'homme, sa propre réalité ? »

38. Et de monopole dans les conditions du cinéma américain, sauf l'exception, quantitativement négligeable, du « cinéma libre » de New York.

39. Cf. Joseph T. Klapper, The Effects of the Mass Media, Bureau of Applied Social Research, New York, Columbia Univ., août 1949 : « Les études montrent que des conditions diverses susceptibles de rendre effective la persuasion, une des plus puissantes, sinon la plus puissante, est le monopole de propagande. Le terme « monopole de propagande » ou « monopolisation » signifie une propagande qui, quelle qu'en soit la raison, n'a pas d'opposition, n'a en face d'elle aucune contre-propagande ».

40. Cf. Burgelin « Censure et société », Communications, n° 9, p. 127 : « L'idéologie de la « neutralité de l'information » lui permet, en s'appuyant sur un consensus grossièrement défini, de discriminer l'information jugée « neutre » ou « objective », de l'information jugée « tendancieuse » ou « subjective » (sic). Dans cette perspective, l'information véritable c'est l'information « neutre » dans le cadre d'un certain contexte idéologique, sur lequel éventuellement règne un assez large

« neutralité », pour être prise au sérieux, a un préalable qui est l'élimination de ce qui relève de la politique partisane et électorale : mais les choses vont même plus loin. D'abord, un mécanisme essentiel d'intégration sociale et d'orthodoxie religieuse est la catharsis, l'élimination de la souillure. La catharsis est avant tout abstention, les rites cathartiques sont *négatifs* : l'intégration psychopolitique sera d'abord refus du non-conforme à la légitimité. En conséquence, on ne présentera pas au spectateur des éléments de controverse, ou le moins possible : le spectateur, s'il veut être un bon citoyen, un honnête homme, en serait d'ailleurs gêné, il devrait prendre sur lui de *refuser* ce qui n'est « pas » prescrit. Le sacré au cinéma peut prendre deux formes, suivre deux voies : acquisition de la pureté ; élimination de la souillure. Il est évident que la production occidentale, et notamment française, est un meilleur instrument d'élimination de la « souillure » (le non-conforme à la conscience nationale) que d'acquisition de la « pureté » (le chemin plus aride de l'affinement moral). Ensuite, l'élimination du controversé touche, non seulement, comme il a été dit, la politique partisane, mais aussi les sources et les formes du régime politique et social, et jusqu'à l'appréciation des vertus et des besoins nationaux : c'est, nous semble-t-il, la leçon qui se peut tirer de l'affaire « Tu ne tueras point », si nous appliquons l'utile distinction du « corps politique » et de l'Etat que rappellent les auteurs d'une étude sur l'objection de conscience[41].

C'est donc la « Totalité » sociale qui se soustrait à la controverse, c'est l'ensemble de la société qui s'identifie à l'Etat, unité organique de la vie politique, comme dans le système hégelien où l'Etat, pénétrant et dominant de toutes parts la société civile, est (dans les termes de Hegel) « liberté objective » et « substance sociale qui est arrivée à la conscience d'elle-même ». On atteint ici le vertige totalitaire qui est l'aboutissement ultime de la dynamique de défense des sociétés globales. La structure sociale est alors cimentée par la cons-

---

consensus. A la limite, on pourrait dire que l'information « neutre » est l'information qui ne divise pas. Mais alors il est patent que cette « neutralité » n'en est une que par rapport à une valeur de paix sociale ou de consensus qui n'a rien à voir avec l'objectivité ».

41. J. W. Lapierre & G. Noizet : « Les jeunes Français devant l'objection de conscience ». Revue française de Sociologie, 1963, IV, p. 267 : « L'opinion sur l'objection de conscience relève de l'attitude envers la nation, le « corps politique » de nos vieux auteurs, la « communauté politique » des auteurs américains, et non de l'attitude envers l'Etat, le pouvoir politique, le « souverain ».

cience nationale, l'individu ne subit des incitations qu'en vue de lui faire jouer des rôles accordés à ses « status », les incitations sociales et ses propres comportements tendent à ce qu'il intériorise et automatise les obligations institutionnelles. Or, cette homogénéisation sur une base quasi-organique dans un cadre géographiquement délimité, comme celui de l'Etat-Nation moderne, n'est pas sans influence sur les valorisations de politique « partisane » et « controversée » : « Que l'homme soit enfermé dans le déterminisme du sol et du milieu, qu'il ne puisse échapper à la nature : c'est la base même de la philosophie de droite », écrit le professeur Duverger[42], et Rokeach[43] pour définir le concept de « dogmatisme » met l'accent sur l'aspect « relativement clos » de l'organisation cognitive, sur le rôle central des croyances relatives à l' « autorité absolue », le tout — en retour — fournissant un cadre de référence pour des modèles (patterns) d'intolérance absolue ou relative : ce sont les caractères que l'on croit pouvoir dégager, enfermement, hiérarchie, rejet, de la totalité sociale en mouvement ; on y appliquera donc à bon droit la catégorie, si importante pour le politiste, de « dogmatisme ». Mais alors, paradoxe des apparences, de l'excès du conformisme apolitique transparaît le principe de base de la domination sociale, et l'on aperçoit que le sentiment national peut être fort éloigné de la fusion sacralisée et sacralisante dans une homogénéité nationale stéréotypée, couverture de la conservation de certains types de rapports sociaux à l'exclusion d'autres...

Tout en étant prudent dans l'évaluation des effets spécifiques du film, on ne peut raisonnablement qu'incliner à penser que l'influence du cinéma est considérable sur les spectateurs, mais surtout les enfants et adolescents qui constituent des catégories si nombreuses parmi les spectateurs, en tant que le cinéma est véhicule de modèles de culture, conduisant au respect de certaines valeurs, de certaines hiérarchies, etc., ne serait-ce que parce que ces modèles sont présentés d'une manière répétitive[44]. L'œuvre cinématographique joue ainsi, le plus généralement, un

42. Introduction à la politique, op. cit., p. 86.

43. Rokeach M. « The nature and meaning of dogmatism », Psychological Review, 1954, 61, pp. 194-204, notamment p. 195.

44. « Nous agissons et pensons par habitude, et la résistance inouïe opposée à des dérogations, même minimes, provient plus de l'inertie que d'une volonté consciente de maintenir des coutumes dont on comprendrait la raison » Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, op. cit., p. 25.

rôle de « pré-propagande », avec une efficacité qui est conditionnée par son action médiatrice : le film en effet rassemble les informations, les fusionne dans un continuum audio-visuel, où le plus universel des langages, les images, accompagne le plus naturel, la parole, et le spectateur en tire — lui — des « images » mentales qui constitueront, avec d'autres, peu à peu, une représentation de la vie sociale où l'élément d'information factuelle se double d'une valorisation implicite. Le stéréotype cinématographique, par la répétition standardisée des « situations-types », des « conduites-types », des « personnages-types »[45] renforce l'importance relative de l'élément de valorisation par rapport à l'information factuelle supplémentaire qu'apporte un film sur l'autre ; on peut ajouter enfin, hélas, que plus grossier sera le stéréotype, et plus impératif sera le modèle implicite. Ultérieurement, la culture, somme et configuration des comportement appris et de leurs conséquences expérimentées, est modifiée dans le sens du stéréotype.

Pourtant, il ne faudrait pas, s'agissant de cinéma, clore trop hermétiquement cet « univers » social à la dimension de la conscience nationale ; le caractère cosmopolite d'une partie de la production[46], l'importance de la production étrangère, spécialement américaine, qui est programmée sur les écrans, l' « universalisation » des modes de vie dans l'aire des sociétés industrielles avancées, autant de données évidentes qui attirent l'attention sur les phénomènes d'interprétation des civilisations[47], sur la diffusion par le cinéma des « traits culturels » et sur les différents phénomènes de conflit, de résistance, de syncrétisme, d'adaptation et d'assimilation que recensent les spécialistes, à défaut d'en avoir déjà dressé la « cartographie »... Il semble en tout cas[48] que le concept de réinterprétation élaboré par Herskovits[49] soit utile pour rendre compte des relations complexes qui s'établissent, par exemple, lorsqu'un film produit à Hollywood propose un trait culturel nouveau à un public français, à Avignon, Quimper ou Strasbourg : l'accumulation que cela représente se fait au moyen du (et dans le) moule psychique

45. Cf. G. Friedmann et E. Morin, op. cit., p. 100.

46. Cf. l'allocution de clôture de M. André Malraux, au Festival de Cannes 1959 : « ...Au service du russe Tolstoï, une actrice suédoise dirigée par un metteur en scène américain, bouleverse l'Occident, l'Inde et le Japon »...

47. Cf. R. Bastide, « Interpénétration des civilisations et psychologie des peuples ». Revue de Psychologie des Peuples, (5), n° 3, 3e trimestre 1950, pp. 320-334.

48. Cf. R. Bastide, op. cit., p. 334.

49. Man and his Works, New York, 1948

et culturel du spectateur français. A cet égard, il nous semble toutefois possible de distinguer nettement deux périodes : d'une part, la IVe République, où le cinéma français luttait, dans sa partie la plus saine, pour préserver son caractère « national » contre les influences d'Outre-Atlantique, tandis que, dans cette période de guerre froide, une partie de la population française, désorientée, acquérait au contact des films américains des traits culturels américains d'une manière intense (un peu comme l'acquisition des traits culturels étrangers par des émigrés) mais nécessairement, tout de même, réinterprétés : les Etats-Unis apparaissaient comme la Métropole, le Futur technologique, le Refuge paradisiaque en cas de cataclysmes (invasion rouge ou convulsions intérieures) pour cette partie, alors quantitativement importante, de l'opinion populaire française dans ces années ; d'autre part la Ve République, ou le reflux de l'influence américaine sur la vie politique française (fin de la guerre froide, changement dans l'orientation de la politique gouvernementale...) s'accompagne d'une diminution importante, quoique non mesurable, de la « demande d'acculturation » en traits culturels américains dans le public français, la « Nouvelle vague » et le nouveau cinéma revalorisant (comme conséquence d'un certain sentiment de supériorité en faveur du cinéma français dans l'esprit du public) les traits culturels de notre communauté nationale. En outre, dans cette deuxième période, on peut se demander si la moindre « demande » de traits culturels « étrangers » en tant que tels ne tient pas pour partie à ce que ces traits sont déjà largement intégrés, assimilés, réinterprétés. On ne peut oublier en effet que dans les pays industriels, les perceptions, attitudes, valeurs, s'ordonnent systématiquement pour toute une série de problèmes, sans doute avec des pourcentages spécifiques pour chaque pays donné, mais en tout cas avec une même structure de répartition socio-culturelle[50].

Mais rien n'interdit de penser, bien au contraire, que ces phénomènes d'interprétation culturelle dans le monde occidental (si en 1966 on réalise une coproduction franco-soviétique, « La Nuit des adieux », c'est qu'il s'agit de chorégraphie), loin d'aller véritablement en sens contraire de l'intégration culturelle de l'individu dans l'ensemble politique « national », *va*

50. Cf. Inkeles A., « Industrial Man ; The relation of status to experience, perception and value », American Journal of Sociology, (1), Juillet 1960, pp. 1-31.

dans le même sens et la renforce encore. Car les modèles proposés ne sont pas fondamentalement différents, au regard de la théorie sociale, et films français courants comme films de Hollywood jouent à l'évidence sur le besoin de récompense, sur le désir d'approbation, de réponse affective, de l'individu qui se conforme au modèle socialement prôné. Les nuances (la grande fringale d'amitié, de signes d'amitiés... qui se dégage du cinéma américain, par exemple) ne paraissent pas significatives de choix de valeurs fondamentalement différents.

Dira-t-on, ainsi, que, dans le cadre de la réification sociale et de la domination de la pensée par les impératifs technologiques de la « modernité », la société occidentale dans sa structure établie impose, contre les cinéastes « problématiques » des films d' « exception », les valeurs thématiques que sont les stéréotypes de la production de masse, nourissant ainsi des formes filmiques qui tendent à l'intégration ?

Mais ne dira-t-on pas, encore, que ces processus insidieux sont les formes spécifiques d'une politique nouvelle du contrôle social ?

Paragraphe 2 : LA POLITIQUE NOUVELLE DU CONTROLE SOCIAL

Telle est la thèse essentielle que des esprits aussi différents que MM. Raymond Aron, Maurice Duverger, Herbert Marcuse, Jacques Ellul[51], nous paraissent retenir, mutadis mutandis, soit pour s'en féliciter, soit pour le déplorer. Il est important pour notre propos de s'arrêter quelque peu sur ces élaborations conceptuelles et sur la réalité qui les suscite.

Il convient de résumer d'abord succinctement les traits essentiels de ces conceptions ; puis, d'essayer d'évaluer la relation au cinéma et à la société française ; enfin, de s'interroger sur la portée prévisible du phénomène décrit, au plan politique.

La thèse dans ses caractères essentiels, tout d'abord. Une convergence saisissante se dégage de la comparaison de textes

---

51. Raymond Aron : La lutte de classes. Nouvelles leçons sur les sociétés industrielles. Paris, N.R.F., Gallimard, 1964, 380 p. ; Maurice Duverger : Introduction à la politique, op. cit. ; Herbert Marcuse : L'homme unidimensionnel (Sur l'idéologie de la société industrielle avancée), Ed. de Minuit, Paris, 1968, 284 p. (trad. M. Wittig) ; Jacques Ellul : Propagandes. Paris, A. Colin, 1962, 19 cm, 336 p.

d'Herbert Marcuse[52] et de Raymond Aron[53] : la société moderne, qu'on l'appelle « démocratie apaisée », « capitalisme d'organisation » ou « société bureaucratique de consommation dirigée », fait prendre en charge ses exigences, toujours croissantes, par les individus, en développant, d'une manière « délibérée » ou simplement nécessaire, un consensus social et politique qui limite toujours plus le champ et la plausibilité des contestations révolutionnaires, qui apparaissent de plus en plus clairement comme des phénomènes marginaux, erratiques, étrangers au « système » qui est le cadre de la vie et de la pensée des individus. Cet élément de « limitation du combat », selon les termes du professeur Duverger[54] de limitation des « objectifs des meneurs de masse » selon ceux du professeur Aron[55] s'appuie sur des changements sociaux profonds (urbanisation, salarisation, « socialisation » et anonymat de la propriété dans des systèmes complexes d'institutions privées ou publiques, progrès

52. « La société de mobilisation totale qui prend forme dans les secteurs les plus avancés de la civilisation industrielle est la combinaison productive d'une société de bien-être et d'une société de guerre. Si on la compare à celles qui l'ont précédée c'est vraiment une « société nouvelle ». Les éléments de perturbation traditionnels ont été ou supprimés ou isolés, les éléments menaçants ont été pris en main. Ses caractères principaux sont bien connus : les intérêts du grand capital concentrent l'économie nationale, le gouvernement joue le rôle de stimulant, de soutien et quelquefois de force de contrôle ; cette économie s'imbrique dans un système mondial d'alliances militaires, d'accords monétaires, d'assistance technique et de plans de développement ; « les cols bleus » s'assimilent aux « cols blancs », les syndicalistes s'assimilent aux dirigeants des usines ; les loisirs et les aspirations des diverses classes deviennent uniformes ; il existe une harmonie pré-établie entre les recherches scientifiques et les objectifs nationaux ; enfin la maison est envahie par l'opinion publique, et la chambre à coucher est ouverte aux communications de masse. Dans la sphère politique, cette tendance se manifeste par une unification bien définie, ou convergence des opposés. Cette unification des opposés pèse sur les possibilités mêmes du changement social en même temps qu'elle enferme dans son système les couches sociales sur le dos desquelles il progresse — c'est-à-dire les classes mêmes qui jadis, incarnaient l'opposition au système en tant qu'ensemble — » Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., pp. 45-46.

53. « Le fonctionnement d'une société démocratique est compromis dès lors que la pluralité idéologique se transforme en lutte à mort ; dans les démocraties apaisées, l'organisation des non-privilégiés n'est pas révolutionnaire, les revendications ne dépassent pas les cadres du système, la dissociation des pouvoirs spirituels ne s'exprime pas en une rivalité inexpiable. Le pouvoir civil est accepté dans sa légitimité propre, c'est-à-dire électorale. A partir de ce moment, apparaît une certaine unanimité d'ordre idéologique qui consiste dans l'acceptation par tous des règles selon lesquelles le pouvoir est dévolu. La société est démocratique puisque la controverse demeure possible sur tous les sujets ; mais le pouvoir est stable grâce à l'acceptation unanime ou quasi-unanime des principes sur lesquels repose l'organisation de l'Etat lui-même » Raymond Aron. La lutte de classes, op. cit., p. 176.

54. Maurice Duverger, op. cit., p. 276 et suivantes.

55. Op. cit., p. 175.

dans la consommation, nouveaux rapports du travail et des loisirs, etc.) ; cette intégration (sociale, politique, culturelle) n'est pas un phenomène de surface, elle naît, sans en modifier la structure et les contradictions fondamentales, du processus de production : c'est le progrès technique, c'est la croissance économique, c'est l'impératif de rationalité technique et économique qui conditionnent et circonscrivent même toute une culture, par une praxis obsédante et « irréfutable »[56]. Peut-être les auteurs ont-ils parfois tendance à reconnaître la pression de la technique, dans les processus d'homogénéisation sociale et politique, alors qu'il y aurait lieu de noter aussi des interventions délibérées du pouvoir étatique ou des institutions sociales spécialisées ? Sous cette réserve, on admettra la thèse. Comment la société technicienne, la société industrielle avancée, parvient-elle à ses fins d'intégration et de rationalisation ? Tout d'abord en proscrivant le recours « apparent » à la violence, en l'adoucissant et la domestiquant par les méthodes et les procédures ; ensuite en « gérant », en « administrant » la politique ; enfin en faisant reposer sur l'individu la chape de plomb des aspirations conditionnées à la consommation par la publicité et par les modèles que proposent les mass media. Dès lors, la neutralisation de ce qu'on pourrait appeler la propension marginale à résister, s'opère de la façon la plus simple, la plus inoffensive, la plus insensible : le consensus s'accroit par persuasion massive, et ce consensus ne peut être que « démocratique », faire sa place à la conscience partisane, intégrer les facteurs divergents. — Démocratique, qu'est-ce à dire ? Que « la controverse demeure possible sur tous les sujets », comme le croit le professeur Aron ? Qu'un « choix » existe et qu'il puisse être décidé par un mode de votation ? En réalité, il semble qu'il y ait quelque illusion ou quelque convention à retenir ainsi, comme

---

56. « L'attitude « conforme » vis-à-vis de l'instrumentalité est une approche **technique**, le logos « conforme » est une technologie, c'est celui qui projette une **réalité technologique** et qui, à la fois, lui répond. Aujourd'hui la domination continue d'exister, elle a pris de l'extension au moyen de la technologie, mais surtout **en tant que** technologie ; la technologie justifie le fait que le pouvoir politique en s'étendant absorbe toutes les sphères de la culture. Dans cet univers, la technologie rationalise également le manque de liberté de l'homme, elle démontre qu'il est « techniquement » impossible d'être autonome, de déterminer sa propre vie. En effet le manque de liberté ne se présente pas comme un fait irrationnel ou un fait qui a un caractère politique, il traduit plutôt le fait d'être soumis à un appareil technique qui donne plus de confort à la vie et qui augmente la productivité du travail. La rationalité technologique ne met pas en cause la légitimité de la domination, elle la défend plutôt et l'horizon instrumentaliste de la raison s'ouvre sur une société rationnellement totalitaire » Marcuse, op. cit., pp. 179-182.

ultima ratio de la démocratie, un choix formel, lorsque les termes de l'alternative, qui existe indéniablement, n'apparaissent cependant pas, quand au fond des choses, comme des « possibles » différents sinon opposés[57]. Car en ce cas un régime « démocratique » ne se distingue à la limite d'un régime « totalitaire » que par la plus grande souplesse et habileté avec laquelle il manipule le consensus, ce qui se résoud en un problème de langage et un problème de propagande[58].

Dans ce contexte général, quelle est la fonction et la portée de l'accession des publics de masse du cinéma à la consommation visuelle ? D'abord d'acculturation intense, non sans conséquence politique. « La projection cinématographique a exercé et exerce encore une influence sociale considérable. Elle n'a pas ruiné l'injustice ou détruit l'inégalité, mais elle a puissamment contribué à en rendre les manifestations moins agressives et moins choquantes. Elle a surtout, avec l'appui de la propagande indirecte des films américains (les bons comme les mauvais), hautement servi la cause de l'hygiène, du confort, du bien-être nécessaire à chacun, du haut en bas de la société, et travaillé à atténuer, sinon à supprimer, TOUT CE QUI BLESSE LA VUE et par là alerte le cœur et l'esprit. N'utilisant que les seuls courants du mimétisme, elle enseigne à des millions de rustres de toutes races, de toutes couleurs, de tous pays, les gestes élémentaires de l'homme civilisé » : voici un texte[59] qui, bien involontairement, illustre de la façon la plus frappante, exprimé par un professionnel du cinéma, certains aspects de l'intégration. Le film y apparaît bien comme un moyen d'intégrer les nouvelles générations dans la vie sociale et politique, mais

---

57. Cf. en ce sens : Linton, Le fondement culturel de la personnalité, op. cit., p. 21 : « Les sociétés dites libres ne sont pas réellement libres. Ce sont seulement des sociétés qui encouragent leurs membres à exprimer leur individualité selon un petit nombre de lignes de force, mineures par leur importance et socialement acceptables. En même temps elles déterminent leurs membres à observer d'innombrables règles et réglementations, et leur action est si subtile et si totale que leurs membres en sont à peu près inconscients. Quand une société a convenablement formé un individu, il n'est pas plus conscient de la plupart des restrictions qu'elle lui a imposées qu'il ne l'est des contraintes que son vêtement habituel impose à ses mouvements ».

58. Cf. J. Ellul, Propagandes, op. cit., p. 13 : « Il faut sans cesse rattacher la propagande à l'ensemble de la société technicienne. Elle est appelée à résoudre des problèmes posés par les techniques, à jouer sur des inadaptations, à intégrer l'individu dans cette société technicienne. La propagande est bien moins une arme politique d'un régime (ce qu'elle est aussi) que l'effet d'une société technicienne qui englobe le tout de l'homme, et qui tend à être une société tout à fait intégrée ».

59. A. Lang, op. cit., pp. 25-26.

aussi les populations subjuguées, et encore certaines couches sociales : en somme, les jeunes gens, et les « rustres » de l'intérieur et de l'extérieur. Le cinéma par cette fonction est un facteur de désagrégation du « provincialisme », du statut culturel des milieux sociaux particuliers : ce qui est spécialement important pour la seule classe rigoureusement définissable comme telle, avec vocation à devenir totalité : le prolétariat[60]. Le cinéma joue un rôle d'autant plus important, par cette « simple » acculturation selon les modèles de la culture « occidentale », que l'homogénéité interne d'une société est largement fonction des représentations que l'on s'en fait[61].

Mais la production commerciale des films joue, toujours au service de la politique intégrative moderne, un rôle connexe. Elle est un prodigieux fleuve d'images, et elle organise ces images en un langage à la fois naturel et convenu. Or, la succession cinématographique des images conduit le plus fréquemment soit, lorsqu'un élément est « reconnu », à faire régresser ou dégénérer le signe cinématographique en signal pour le spectateur, ce qui tend à intégrer les réactions de ce dernier dans des normes prévisibles ; soit encore pour satisfaire aux exigences esthétiques de la succession des images et de leur visionnement par un spectateur évolué, à supprimer les médiations (visuelles) trop appuyées, voire les médiations intellectuelles en tant que telles, ce qui aboutit à renforcer le choc visuel du rapprochement des images et aussi à habituer le spectateur à faire surgir « la » signification « du » rapprochement, sans autre justification. Or, il y a là péril. A un moindre degré que dans le cinéma, mais d'une manière très générale, c'est tout le langage qui tend à être ainsi réduit : « La parole et le langage s'imprègnent d'éléments magiques, autoritaires, rituels. Le discours est privé des termes médiats qui sont les étapes du processus de la connaissance et de l'évaluation cognitive » écrit

60. Cela est relevé par Raymond Aron : l'emprise des mass media « tend à étouffer la culture originale et autonome des groupements ouvriers, telle qu'elle a pu exister au siècle dernier » (La lutte de classes, op. cit., p. 13), c'est-à-dire que « partout où les moyens de communication de masse, radio-diffusion et télévision, se répandent, le prolétariat absorbe non pas ce qu'il crée lui-même, mais ce qui lui est imposé du dehors. Les créations originales de l'élite ouvrière, caractéristiques du siècle dernier, semblent partout disparaître » (id., p. 250).

61. Ainsi que le rappelle le professeur Duverger : « La solidarité repose moins sur la ressemblance ou la proximité physique des membres d'une communauté que sur leurs représentations collectives de cette ressemblance et de cette proximité » (op. cit., p. 289).

Marcuse sur un plan plus général[62]. Le résultat, c'est que le fait est valorisé comme normatif, c'est la « religion du fait » dont s'indigne Jacques Ellul, résultat du positivisme sommaire mais ambiant que les mass media ont pour fonction d'inculquer. La solidarité massive objective, politique, intellectuelle, de communication par les moyens de communication de masse, en est-elle au point où l'on puisse dire, avec l'un des plus éminents théoriciens « pessimistes » de l'Ecole de Francfort, le professeur Theodor W. Adorno : « Il ne reste qu'une seule idéologie, celle qui consiste à reconnaître ce qui est. C'est la forme de comportement qui se soumet au pouvoir écrasant de la réalité établie »[63] ?

Il peut paraître paradoxal de soutenir une telle vision des choses s'agissant de la France contemporaine, alors qu'on a pu écrire de l'histoire de la IVe République, qu'à l'exception des consensus qui soutinrent MM. Pinay et Mendès-France, elle ne connut que des états négatifs de la conscience nationale[64], et que la Ve République ne semble pas avoir sensiblement apaisé le vieux penchant, déjà relevé dans la Guerre des Gaules, pour les divisions intestines et les subites « résolutions ». En vérité, on peut penser plutôt que ces divisions, qui peuvent être parfois accusées ou fondamentales, s'accompagnent comme d'une mauvaise conscience, qui traduirait la présence d'un consensus important mais masqué par la vie politique effervescente[65] ; au demeurant, le loyalisme est, pour l' « uomo qualunque », une façon de se rassurer en adhérant à des certitudes, en écartant le doute et le refus, alors que par ailleurs, dans le cas général, cette conduite rassurante n'est rythmée que par la participation électorale et de faibles échos d'une vie partisane confuse et marginale. Lorsque, de surcroît, les conditions de la Résistance, de la Libération, de la politique dite d' « indépendance nationale » du Parti communiste (seul parti véritablement structuré en parti de masse) vont dans le même sens que ces tendances

62. Op. cit., p. 110.

63. « Idéologie », in : Ideologie, Kurt Lenk (ed), Luchterhand, Neuwied, 1961, pp. 262 et suivantes. Cité par Marcuse, op. cit., p. 144.

64. P. Fougeyrollas, op. cit., p. 207.

65. Cf. Ch. Moraze, Les Français et la République, Paris, A. Colin, 1956, p. 40 : « La France pense républicain dans le domaine limité que nous appelons constitutionnel. Et elle pense monarchique dans le domaine « libre » qu'est celui des partis. Le parti parait contraire à l'unanimité nationale dont a besoin la République pour succéder dignement et solidement à la Monarchie. Ce goût de l'unanimité c'est le fondement psychologique essentiel de ce que l'Amérique latine appelle « le pouvoir modérateur ». Il est le fondement de nos partis de gouvernements ».

profondes, il ne faut pas s'étonner de voir se rapprocher d'une part un essai communiste de retrouver, par le film, l'essence de la conscience nationale, ainsi avec « Patrie », de Louis Daquin, et d'autre part le même effort mené sous les couleurs du R.P.F.[66]. Plus tard, sous la Ve République, la règle du gaullisme, et la raison des « miracles » ne sera-t-elle pas d'adhérer fermement au consensus populaire, ou de le retrouver dans la hâte lorsque l'événement démentait les espérances ? Mais il est vrai aussi que si, sous la IVe République, le consensus de l'opinion partisane communiste définissait un ensemble relativement homogène et différent du reste de la nation (Pierre Fougeyrollas relève que sur 150 questions posées par l'I.F.O.P. de 1951 à 1961, 104 reçoivent des réponses différentes des communistes et des non-communistes[67], sous réserve des convergences notées plus haut, il semble raisonnable de poser, au moins à titre d'hypothèse, que le consensus national et le consensus de l'opinion influencée par le Parti communiste tendent sous la Ve République à être moins nettement antagonistes : ne serait-ce pas une vérification indirecte de l'hypothèse, que de constater que le personnage du communiste à l'écran, est devenu banal et en tout cas ne suscite plus nulle émotion dans les salles (« Masculin-Féminin », « La guerre est finie », etc.), au point que l'on peut s'interroger sur l'apparition d'un « snobisme » communiste dans le cinéma français récent, qui n'aurait rien de commun avec l'engagement populiste, réaliste et partisan des cinéastes de la génération précédente...

Est-il possible, non de conclure un débat, au demeurant reproduit dans des termes trop schématiques et partiels, mais de tracer quelques lignes de réflexion qui touchent à l'application au cinéma des thèses sur l'intégration politico-sociale ? Un premier problème est celui de la « privatisation » de la vie quotidienne, ou au contraire celui de l'envahissement de la vie privée par la société, l'économie, la politique : mais poser ces termes comme antinomiques, n'est-ce pas avoir résolu le problème selon les apparences, et s'interdire de le résoudre au fond ? L'examen du cinéma français, de la production commerciale, peut éclairer sur l'introjection des processus réactifs, sur les conduites mimétiques qui identifient immédiatement et mécanique-

66. A. Malraux, « Le Palais Béant », Carrefour, 28 février 1950, p. 1 : « Il s'agit de savoir si la France peut retrouver une conscience collective : ce qu'elle a appelé, vers 1790, d'un mot qu'elle a imposé au monde, la **nation** ».

67. Op. cit., p. 41.

ment l'individu à la société, faisant retrouver au citoyen d'un Etat moderne, d'une société industrielle avancée, des formes de pouvoir social immédiat que l'on aurait cru nécessairement antérieures à l'institutionalisation politique. Un autre problème est celui des rapports de l'imaginaire et de la quotidienneté : là encore, le cinéma peut instruire sur les identifications, les projections et les compensations qui s'établissent entre ces ordres différents, avec les nuances nécessaires qui tiennent aux ajustements culturels différents que tolère la société moderne ; et réciproquement, l'interprétation de la consommation filmique et des effets de celle-ci ne peut être développée indépendamment de la considération des changements sociaux qui sont réfractés soit dans le comportement du spectateur, soit dans les thèmes filmiques.

Enfin, ces interrogations conduisent à la question générale : celle de l'interprétation valorisée, en un sens ou dans l'autre, de la « norme de pacification » des sociétés industrielles[68] : cette « pacification » n'est-elle qu'apparente ? n'est-elle, bien réelle, que le camouflage d'une politique systématique de la domination ? n'est-elle « pacification » qu'à de certains niveaux ? Les réponses différentes des cinéastes, de « La Grande vadrouille » à « Week-End » attestent déjà que certains d'entre eux sont conscients, selon les termes de Maurice Duverger, que « limiter le combat, c'est déjà un premier compromis, une première coopération, un premier élément d'intégration »[69] ; mais l'inégale répartition des uns et des autres, des films qui valorisent et favorisent la mimesis sociale et des films qui contestent la réalité établie, laisse à penser que la fonction intellectuelle d'adaptation est bien plus sollicitée, consciemment ou inconsciemment, dans le sens des intérêts de l'Etat que par le passé : que la finalité de celui-ci soit le progrès technique, la croissance économique, le développement de la consommation contribue sans doute pour beaucoup à cette orientation de la production cinématographique de masse, qui lui fait répondre exactement à la fonction des propagandes : « Maximiser le pouvoir à l'intérieur en subordonnant les groupes et les individus, tout en économisant le coût matériel du pouvoir », selon la définition de Lasswell[70]. Comment s'en étonner ?

---

68. Raymond Aron, La lutte de classes, op. cit., p. 230.
69. Introduction à la politique, op. cit., p. 279.
70. Reproduite par J. Ellul, Propagandes, op. cit., p. 6.

Croissance, consommation, prospérité ne peuvent manquer d'avoir de telles répercussions sur la psychologie des masses[71]. Il faut donc procéder au recensement des principaux points ou zones d'imputation (au sens de Lukacs ou de Kelsen, différent de la causalité), de ces changements sociaux et des thèmes ou des traitements de la production cinématographique de large consommation.

SECTION I

COMPENSATIONS ET INCITATIONS FILMIQUES

L'ambiguïté du film, qui tient au rapport du prototype et du stéréotype, ne fait pas véritablement obstacle à ces rapprochements, même s'il les rend parfois incertains[72]. Pas plus que nous ne pouvons à la lettre « mesurer » la distorsion du « reflet » filmique par rapport à la « réalité » qui l'a suscité, nous ne pouvons « mesurer » l'altération que le film, en tant que « prototype » fait subir à une version moyenne du stéréotype social, et cependant il est fréquent qu'une conviction raisonnable naisse sur l'existence et le sens d'une telle altération. Sans autre prétention, il faut recenser et caractériser les valeurs, éléments communs à une série de situations et qui évoquent des réponses psychiques[73], que contiennent des films, et notamment les mauvais films, parce que ceux-ci sont les plus nombreux et parce que les valeurs qui surgissent des thèmes, des caractères et du traitement y ont une netteté et une sim-

---

71. « C'est l'avenir de l'Etat de bien-être qui décidera de la possibilité de bloquer la révolution — possibilité qui existe en conséquence d'une politique de domination technologique. Un tel Etat semble capable d'élever le standard de vie en l' « administrant ». C'est une capacité inhérente à toutes les sociétés industrielles avancées où l'appareil technique est très efficace — il est organisé sous forme de pouvoir indépendant des individus — et fonctionne en développant et en intensifiant la productivité. Dans ces conditions, si la liberté et l'opposition s'affaiblissent, il ne faut pas envisager ce phénomène comme un problème intellectuel ou moral, il ne s'agit pas de détérioration ou de corruption. Il s'agit plutôt d'un processus social objectif dans la mesure où la production et la distribution d'une quantité croissante de marchandises et de services créent une attitude rationnelle de conformité à la technologie » Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., p. 73.

72. Dans un domaine à bien des égards comparable, Claude Lévi-Strauss (Anthropologie structurale, op. cit., p. 240) propose ainsi de « définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. Autrement dit, le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel ».

73. Linton, Le fondement culturel de la personnalité, op. cit., p. 61.

plicité exceptionnelles. Une telle démarche ne se justifie que par l'hypothèse que, comme il a été dit en termes excellents[74] « l'importance exceptionnelle du cinéma vient très largement de ce qu'il a pour matière les obsessions majeures d'une époque, les images prédominantes de la conscience collective ; par nécessité commerciale autant que par vocation profonde, il ne se développe qu'en faisant appel à ce qui occupe au plus haut degré le plus grand nombre ». Sans doute une telle proposition, que nous adoptons, appelle-t-elle aussitôt des nuances et des distinguos, sans doute faut-il faire la part, changeante, de la catharsis des pulsions inconscientes ou subconscientes et celle du renforcement des incitations initiales, sans doute faut-il distinguer entre les besoins (d'accomplissement, de réaction, de réjection, etc.) qui poussent à retrouver ces « obsessions majeures » dans l'imaginaire cinématographique, sans doute encore y faut-il distinguer entre les images de rôles[75], celles qui nous donnent l'impression d'être une image de ce que nous pensons être, et celles qui nous donnent l'impression d'être l'image de ce que nous souhaiterions être, les unes et les autres étant inégalement et différemment attractives et inspiratrices... Sans doute, encore, doit-on faire la part de la véritable création artistique, qui existe toujours en tant que réalité virtuelle, et parfois en tant que réalité positive, et qui peut transcender, éventuellement, ces « obsessions majeures » ou, au moins, la problématique par laquelle elles émergent[76].

Mais ces considérations ne paraissent pas remettre, en elles-mêmes, en question l'hypothèse que les aspirations plus ou

---

74. Georges Albert Astre, « Vers une passion sans Dieu », Etudes cinématographiques, n° 10.

75. Rôle : « un modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble interactionnel ». A M. Rocheblave : « La notion de rôle : quelques problèmes conceptuels », Revue française de Sociologie, 4 (3), 1963, p. 306. David Victoroff : « Notion de rôle et techniques de la persuasion », Revue française de Sociologie, avril-juin 1967, vol. 2, p. 176 : « Chaque individu, dans quelque société que ce soit, occupe une certaine position sociale, ou statut. Ce statut lui impose un certain nombre de devoirs à accomplir et de fonctions à exercer, un certain nombre de droits dont il peut jouir. C'est cet ensemble complexe de tâches, de devoirs et de droits sociaux qu'on appelle « rôle social » ou « rôle » tout court. Le « rôle » représente ainsi la conduite qu'on est en droit d'attendre d'un individu dans une situation sociale déterminée, compte tenu de son statut social. « Jouer un rôle » implique donc, selon cette conception, la perspective du groupe ». Cf. aussi : R. Linton, Le fondement culturel de la personnalité, op. cit., pp. 44-46 et pp. 71-73 ; J. Viet « La notion de rôle en politique ». Revue française de science politique, 10 (2), juin 1960, pp. 309-334.

76. Cf. en ce sens, Jean Duvignaud, Sociologie de l'art, op. cit., p. 28 : « C'est à un « académisme » que conduit l'idée de l'artiste reflétant et cristallisant les thèmes fondamentaux de son époque ».

moins confuses de la masse soient la matrice de la thématique de la production filmique. Force est de constater que pour l'essentiel de cette production, c'est le caractère de compensation de la quotidienneté que se propose l'imaginaire filmique, en même temps qu'il est une incitation au repliement sur une sphère privée de préoccupations et d'activités : il n'y a là que les apparences du paradoxe. Il s'agira de reconnaître ensuite les axes principaux de cette orientation.

Paragraphe 1 : L'ORIENTATION ILLUSOIRE ET PRIVÉE

Des études intéressantes ont été faites à diverses reprises et sur des bases méthodologiques diverses pour recenser et quantifier divers éléments de la socialité filmique passant sur les écrans français. D'une « répartition par catégories socio-professionnelles des principaux personnages du cinéma français (1957-1960) »[77], qui s'inscrit dans le cadre de l'inventaire des composantes de la socialité filmique et de ses distorsions par rapport à la réalité sociale et porte sur la totalité des films français de long métrage exploités pendant ces quatre années, à l'exclusion des coproductions avec l'étranger, des « reprises » de films antérieurs à 1957, des films de reconstitution historique et des pièces de théâtre filmées, il convient d'extraire des éléments d'un tableau de synthèse confrontant la répartition des différents groupes socio-professionnels, selon les définitions de l'I.N.S.E.E., dans la socialité filmique et dans la réalité sociale[78] :

Catégorie sociale	Socialité filmique	Réalité sociale
— Autres catégories	47,0 %	1,9 %
— Professions libérales et cadres supérieurs	17,5 %	3,1 %
— Patrons de l'industrie et du commerce	13,3 %	13,5 %
— Employés	10,1 %	10,5 %
— Ouvriers	6,3 %	30,5 %
— Cadres moyens	2,8 %	6,3 %
— Agriculteurs exploitants	1,7 %	23,1 %
— Personnel de service	1,0 %	5,4 %
— Salariés agricoles	0,3 %	5,8 %

77. Jacques Laredo, in Ikon, tome XIV, n° 49, avril-juin 1964, pp. 71-77.

78. Insistons sur le fait qu'il s'agit non de tous les personnages, mais des « principaux ».

Le classement des sous-groupes, opéré par M. Laredo, donne un aperçu des professions privilégiées dans la représentation filmique pendant la période considérée : 1-artiste ; 2-policier ; 3-militaire ; 4-patron commerçant ; 5-journaliste ; 6-ouvrier ; 7-industriel, homme d'affaires ; 8-médecin, professeur ; 9-instituteur ; et si elle figurait dans le classement, la sous-catégorie « malfaiteurs, escrocs » (inconnue de l'I.N.S.E.E.) occuperait le second rang. Enfin, s'agissant du genre des films, l'auteur classe 30 % de la production totale des quatre années considérées sous la rubrique « série noire ».

Autre étude, dont les résultats, si on les étudie pour leur signification sociale et psychologique, sont extrêmement révélateurs et importants : l'enquête menée par M. Jacques Chevallier[79] sur *les titres des films parus en France de 1947 à 1957* — le contenu de ces titres signifiant un appel commercial au spectateur, par hypothèse. Les résultats du dénombrement opéré par M. Chevallier sont les suivants (en respectant les rubriques dégagées par l'auteur) :

L'AVENTURE, LE CHEF

Aventure/aventurier	40
Capitaine	15
Caravane	8
Cheval/Chevalier/Chevauchée/ Charge	38
Danger/Dangereux	10
Esclave	6
Maître	13
Pillards/Pirates	15
Poursuite	2
Revanche	8
Révolte/Révolté (5 titres seulement entre 1947 et 1951)	19
Sabotage	5
Trafic/Trafiquant	6
Vengeance/Vengeur/ Vendetta	14

LE LONG VOYAGE

Chemin/Route	21
Ile	20
Inconnu	8
Passage/Passager	6
Port	6
Porte	8
Signe	7
Trésor	12
Vallée	14
Voyage	16

NOMS PROPRES

Johny	7
Maria	5
Rio	7

CHEZ SOI

Maison	26
Mariage	18
Petit/Petite	13
Retour	18
Rue	19

MES REVES

Beau/Belle	50
Chanson/Chanteur	11

79. Jacques Chevallier : « Une marchandise », Regards neufs sur le cinéma, op. cit., pp. 81 et suivantes.

Espérance	4
Grand/Grande	63
Homme	113
Monsieur	19
Or/Argent	26
Rêve	7
Roi	42
Rose	11

D'UN COUP DE BAGUETTE MAGIQUE

Ange	10
Eternel	6
Etoile	11
Féérique/Enchanté	6
Miracle	10
Paradis	6
Vie	23

ALL ABOUT EVES

Dame/Madame	31
Femme	92
Fille	83
Mademoiselle	12
Princesse	13
Reine	14

FILMS DU CŒUR

Amant/Amour	136
Cœur	13
Passion	11
Rendez-vous	13
Tendre/Tendresse	3

LA MORT QU'ON DONNE ET QU'ON REÇOIT

Assassin/Tueur/Crime/ Meurtre/Massacre	62
Mort	25
Sang	7
Tragique	10

GUERRE ET PAIX

Guerre	7
Paix	2

SATAN OU L'ANGOISSE

Démon/Diable/Enfer/ Maudit	43
Dernier/Dernière	27
Fantôme	10
Etrange/Mystère	31
Fou/Folle/Folie	21
Fureur/Furie	11
Impasse	4
Nuit/Ténèbres	49
Ombre	13
Piège	5
Secret	22
Traqué	16
Pêché	12

IDENTIFICATION

Je, Nous, Mon/Ma, Notre/Nos	84

Ces différents sondages corroborent largement la détection intuitive des grands mythes cinématographiques que l'on peut retrouver soit dans le contenu des films commerciaux, soit par une réflexion sur les conditions de la consommation filmique : mythe de la Star, mythe manichéen (de l'affrontement du Bien et du Mal), mythe religieux, mythe du « standing » social, du confort, de la jeunesse et de la réussite amoureuse... Comme on peut le craindre, ces expressions mythiques sont trop souvent appauvries en stéréotypes, en caractères conventionnels et trop appuyés : nous subissons alors les « séducteurs aux cheveux plats (devenus aujourd'hui « durs » à blouson de cuir), policiers en imperméable, mauvaises filles au grand cœur, savants vieillis et distraits, familles sans problèmes, enfants espiègles mais innocents, grands parents charmants, métèques inquié-

tants, ce petit monde, dont on aurait vite fait le tour, évolu(ant) dans un univers simplifié et standardisé à l'usage du cinéma, univers où la richesse et la misère possèdent leurs conventions respectives, de la piscine à la chambre sous les toits en passant par les palaces, les bars, les voitures de sport et les ruelles aux pavés mouillés »...[80]

Autre étude encore : celle qui s'attache aux caractères (thèmes, personnages, traitement) des films soumis à la critique d'un hebdomadaire pour enfants et dont MM. J. Lajeunesse et H. Arnaud publièrent les résultats[81] aux fins d'interprétation politique. Notons les plus significatifs de ces résultats. L'homme est représenté d'une manière stéréotypée, constatent les auteurs, sa représentation est tributaire d'un folklore déterminé : il ne retrouve sa complexité et sa densité que dans... les films de guerre ! La femme est généralement un personnage de second plan. De la représentation de l'enfant, on peut conclure que les films offrent peu d'éléments qui puissent permettre éventuellement au jeune spectateur de déterminer son rôle social. Les images de la famille sont confuses et contradictoires. Quant au travail, il est « soit très accessoirement évoqué soit voué aux techniques exceptionnelles ou bien sa représentation est intégrée dans des rythmes comiques : chef de rayon, cheminot, et perd sa valeur de réalité »[82]. Les films donnent des autorités des représentations contradictoires : la représentation, qui peut s'analyser en une propagande pour la police dans « L'Affaire du cheval sans tête », apparaît au contraire souvent négative dans d'autres films. S'agissant du héros, ce qui est essentiel, c'est la « différence » : c'est un individualiste, un indépendant. La politique n'apparaît qu'au travers d'un acte héroïque, ou est « absente », et les films ne présentent de l'histoire que de brèves visions. Les auteurs croient pouvoir conclure, malgré les précautions du critique de l'hebdomadaire, qu'il « il n'en demeure pas moins qu'une vision du monde, des structures sociales et politiques, qu'une conception de l'homme, explicite ou implicite, concertée ou inconsciente, émanent de ces films » et que « ces éléments exercent une influence sur l'enfant »[83].

---

80. Max Egly, « L'expression cinématographique », Regards neufs sur le cinéma, op. cit., pp. 69-71.

81. Image et Son, n° 188, pp. 177 et suivantes.

82. Op. cit., p. 120.

83. Op. cit., p. 119. D'autant que « l'enfant ignore à peu près tout des rouages économiques, sociaux, politiques du monde dans lequel il vit, l'éducation civique qu'il reçoit est à peu près négligeable, sa culture historique toute livresque est

Thèse vraisemblable, car l'enfant est préparé par sa socialité, ses premières relations à l'environnement mais aussi ses expériences imaginaires, à la dépendance à l'égard des autres dans laquelle il se trouvera adulte ; si l'influence politique du cinéma sur l'enfant est pour l'essentiel mal connue encore à l'heure actuelle, faute d'enquêtes psycho-sociologiques, elle est pourtant certaine, et sans doute, devant le film, l'enfant est-il encore moins libre que l'adulte et moins apte à apprécier les éléments de politisation explicite ou dissimulée que contiennent les films qui le passionnent. Un instrument essentiel de cette aliénation politique de l'enfant, au cinéma, tient particulièrement nous semble-t-il à la « déréalisation », à l'idéalisation de l'image politique d'un régime ou d'une société : « Impératrice Sissi », « Tarzan », etc., laisseront ainsi leurs traces sur le citoyen français de la génération future[84]. Que les préférences spontanées de l'enfant le portent vers tout autre chose, apparemment, que les sujets « sérieux », « politiques », didactiques » n'atténue pas, mais au contraire renforce cette aliénation[85] inévitable de l'enfant devant les influences politiques véhiculées par les films.

Au total, de tout ceci, un certain nombre de conclusions peuvent être tirées, et des hypothèses construites, au besoin en mettant en relation ces données avec d'autres éléments de la réalité sociale comme de la production et la consommation cinématographiques.

En premier lieu, la fonction onirique du cinéma commercial est évidente. Certains justifient même l'identification du spectacle cinématographique et de cette fonction de production de rêve, d'évasion, de divertissement. D'autres, plus modérés, lui font une place honorable, comme une nécessité affective et sociale, en une époque de « stress ». Que le spectateur français moyen se reconnaisse en une image de « Français moyen » que

---

bien composée de stéréotypes où batailles et coups d'éclat tiennent la plus grande place. Généraux, rois, masquent en général l'humain, et le formel des constitutions, des systèmes étudiés, ne livre pas grand chose des réalités humaines qu'ils englobent. Peu de livres viennent enrichir ses connaissances » (id. p. 117).

84. Cf. Linton, op. cit., p. 33 : « Une culture est la configuration des comportements appris et de leurs résultats, dont les éléments composants sont partagés et transmis par les membres d'une société donnée ».

85. Cf. J. P. Mayer, Sociology of film, op. cit., pp. 134-136, liste des préférences des enfants (Grande-Bretagne) : 1-Films de cow-boys ; 2-Films de guerre ; 3- Histoires d'amour ; 4-Histoires de détectives ; 5-Dessins animés ; 6-Films d'épouvante ; 7-Actualités ; 8-Films à épisodes ; 9-Films de gangsters ; 10- Documentaires ; 11-Films comiques ; 12-Reconstitutions historiques ; 13-Films musicaux ; 14-Films didactiques.

lui propose par exemple Louis de Funès, se « reconnaisse » en Louis de Funès[86], c'est le signe que le cinéma est pour ce spectateur un « moyen » de participation sociale, un moyen de réduire la privatisation de sa vie quotidienne ; moyen partiellement illusoire, qui est largement un substitut, mais le spectateur, apparemment, a besoin de croire, comme le poète romantique, que « le rêve est une seconde vie ». Comme l'évasion onirique proprement dite, l'évasion cinématographique trouve certaines racines dans le réel et le quotidien ; c'est ce mélange de vrai, de vraisemblable et d'invraisemblable qui favorise l'identification du spectateur au personnage de fiction. Faut-il apprécier cette identification, d'un point de vue politique ? Il faudrait alors observer, d'abord, que comme toute technique d'identification, elle s'apparente à une attitude religieuse[87] ; et ensuite que l'identification est exclusive de la « conscience spectatrice » telle que la dégage Pierre Janet, préservant une certaine « distance », et où la fonction du réel demeure et même s'enrichit. Rappelons que pour Freud, l'identification peut être valorisée de deux façons opposées : régressive, morbide, névrotique, lorsqu'elle concerne l'être, féconde et progressive lorsqu'elle concerne le faire ; il semble que l'identification cinématographique soit intermédiaire[88], et finalement pas très loin de la conscience ipnoïde : or, il s'agit d'une attitude expérimentée normalement, fréquemment, massivement, au point qu'elle est parfois l'objet d'une « faim » obsédante.

En second lieu, nous déduirons de cette fonction onirique du cinéma, et de l'identification si générale des spectateurs aux « héros » de films, que le rôle de l'imaginaire cinématographique est un substitut, pour l'homme moderne, de la « fête » pour la société primitive : par ce dédoublement psychologique, l'homme moderne « fait la fête » par personnages interposés (il *rêve* les décharges d'activité, dans une société en voie de rationalisation technique, où le corps social et les structures qui l'enserrent et l'innervent ne supportent plus des cycles aux diastoles et systoles trop accusées, mais supportent seulement le simulacre, la représentation que l'on donne ou que l'on se

---

86. Cf. L. Chevalier et P. Billard, Cinéma et civilisation, op. cit., pp. 271-274.

89. Cf. Jean Deprun, « Le cinéma et l'identification », Revue internationale de filmologie, 1947, n° 1, p. 36.

88. « Le cadre de l'hypnose filmique est essentiellement régressif. Le contenu de l'identification, mal étudié encore, comporte aussi des aspects archaïques », Deprun, op. cit., p. 38.

donne, de ces exaltations et de ces abattements). Dès lors, l' « engagement » cinématographique, que signifie l'identification au héros de film, peut être interprété comme un substitut d'un « engagement » similaire, analogue, dans la réalité sociale, autrement dit comme une expression de fuite devant l'action engagée ; mais il peut aussi être interprété parfois, nous semble-t-il, comme une première ébauche, une première tentative de réalisation d'un « engagement » politique ou social que la réalité sociale existante ou l'état subjectif du spectateur rendent momentanément impossible. On peut transposer pour le cinéma et l'utilisation qu'en font les innombrables publics, ce qui fut dit en d'autres temps du bon peuple et des chansons :

« Qu'on l'opprime, il peste, il crie ;
Il s'agite en cent fa-açons :
Tout fini-it par des chansons... »

La répression que la réalité sociale impose aux pulsions humaines visant à détruire les obstacles qui se dressent sur la voie d'une satisfaction des besoins élémentaires ne se traduit pas par la disparition de ces pulsions, mais par leur sublimation, ou par leur transfert sur des substituts : une revanche des fermiers américains prolétarisés, déracinés et manipulés par le crédit, entre les deux guerres, se traduisit par l'extraordinaire popularité d'un jeune couple d' « outlaws » pilleurs de banques et tueurs d'agents fédéraux ; une « revanche » des Parisiens urbanisés, protégés, surveillés, canalisés (motards sur les autoroutes des week-ends, pointages, à l'usine ou au bureau, prélèvements automatiques sur comptes bancaires, échanges sociaux largement réglés selon les échelles de « standing », etc.) c'est la complaisance qu'ils accordent au film qui relate ces exploits anti-sociaux, « Bonnie and Clyde ». L'identification au « rebelle » (truand, noble aventurier, prince héritier injustement dépossédé, etc.) est un défoulement qui, à la fois, atteste de la protestation contre un ordre social existant et effectivement sanctionné et décharge cette protestation. Naturellement, les pulsions de l'individu (désirs de reconnaître et d'être reconnu, de se rassurer dans la stabilité et d'éprouver de nouvelles expériences) commandent, pour être satisfaites, non seulement la possibilité de ces identifications « anti-sociales », mais aussi la possibilité pour le spectateur de trouver dans les films des héros « positifs », conformes aux normes prônées par la collectivité, et auxquels ils puisse *aussi* s'identifier (pour décharger cette fois son inquiétude et sa mauvaise conscience).

Se rattachent aussi à cette anxiété latente, malgré les apparences, ces formes cinématographiques dites « à grand spectacle » qui relèvent de ce type fondamental d'attitude esthétique qu'un sociologue appelle « l'art de consommation somptuaire »[89], et où il voit une forme de « potlatch », d'échange à Dieu et aux hommes dans une rivalité qui justifie les pires excentricités. D'une manière générale, cette anxiété, et l'accord (aux formes multiples) du public avec le film, paraît tenir à ce que le cinéma saisit le mouvant, notamment le nouveau, et que le public, pris dans le grand tourbillon des changements sociaux, veut que lui soit retournée son image. Le cinéma renforce ainsi certaines échelles de valeurs, qui correspondent plus ou moins à l'attente confuse des publics, et offrant une « expérience » de la vie qui dépasse souvent les horizons familiers du spectateur, suggérant des modèles de conduites, il favorise l'adaptation à la nouveauté qui sollicite le public. En outre, le cinéma, par la présentation d'intrigues, de cas personnels, par la mise en évidence et la dramatisation de problèmes affectifs, satisfait et renforce le goût du public moderne pour la « psychologie » : or, cette attirance pour le « psychologique » est une constante, comme l'a montré Lasswell, chez les « insecure people », spécialement les petits bourgeois, chez qui l'intérêt (normal) pour l'ego dans une société individualiste, suscite une mauvaise conscience due à l'affrontement en eux des valeurs d' « ambition » et d' « idéal ». L'inquiétude pour l'avenir, doublée d'une attirance pour ce futur, les incite alors, en compensation de la grisaille du présent et de l'incertitude de leur position sociale, à se griser de l'étude des « états d'âme »... De même, le public moyen trouvera dans les films, parallèlement, un reflet du « climat de méfiance réciproque » qui est le climat prédominant dans une société urbaine hautement compétitive[90], pour nourrir son inquiétude latente, et d'autre part des personnages qui seront pour lui des symboles de sincérité, stables, honnêtes, avec lesquels il pourra s'identifier. En relation avec cette recherche, la production cinématographique satisfait évidemment à la tendance des masses à exiger que les choses leur deviennent spatialement comme humainement « plus proches », qu'elles puissent les saisir dans leur concrétude au moins apparente (personnages, décors, situations

89. Jean Duvignaud, Sociologie de l'art, op. cit., pp. 69-74.

90. Cf. Flanklin Fearing, Influence of the Movies on Attitudes and Behavior. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, novembre 1947, p. 75.

stéréotypées mais « individualisées »). Ainsi le film reflète les intérêts de la société individualiste, tout en appliquant une des règles d'or de la propagande[91] ; mais un tel reflet peut être sévèrement apprécié, car l'individualisme s'y marque non par une expression saine et épanouie de l'individualité, dans le cas général, mais par une exaltation, une exagération de telle ou telle « particularité » marginale de l'individu, qui donne à l'ensemble de la production cinématographique son caractère névrotique, bien loin qu'elle soit l'exaltation de l' « indestructible » individuel que se proposait naguère Unamuno ou Kafka.

Nombreux sont les traits de la réalité sociale contemporaine qui se trouvent illustrés par la production cinématographique, ou qui sont éclairés par celle-ci. Les films commerciaux, des stéréotypes marqués par la « couleur locale » à la domination surhumaine de la « science fiction », confortent ce qu'Henri Lefebvre appelle le « couple aliénant de la société moderne »[99] : le folklore et la technicité. Remplaçant les richesses de l'imaginaire par l'exploitation immédiate des ressources de l'instantané et du sensationnel, ils contribuent à réduire l'écart entre les sublimations de la culture traditionnelle, y compris cinématographique, et la quotidienneté vécue, mais par un alignement unilatéral sur une pauvre extrapolation de cette dernière. Un exemple entre autres : l'ambiance de « vedettisation », qui a rapidement débordé les milieux du spectacle et la sphère d'intérêt cinématographique, pour se répandre dans l'ensemble des activités sociales (n'est-ce pas là une des causes, parmi certes beaucoup d'autres, de la tendance à la personnalisation du Pouvoir ? La vraisemblance est que l'une et l'autre de ces tendances sont deux aspects d'un phénomène commun de civilisation). Le cinéma, élargissant démesurément la portée de nos organes des sens et le contenu de notre expérience, multiplie les possibilités d'émotion et d'intellection qui nous sont imparties, théoriquement ; en fait, ces décharges émotives signifient-elles dans la majorité des cas un véritable enrichissement culturel, c'est-à-dire : est-ce qu'elles ne nous laissent pas, dans la majorité des cas, retomber encore plus démunis dans la grisaille d'une quotidienneté subie mais non assumée ? Ne vident-elles pas de leur potentiel d'échanges humains les groupements naturels ou so-

---

91. J. Ellul, op. cit., p. 20 : « Toute propagande moderne profite de la structure de masse mais exploite le sentiment d'auto-affirmation de l'individu ».

92. H. Lefebvre. Position : contre les technocrates (en finir avec l'humanité-fiction). Paris, Gonthier, 1967, p. 2.

ciaux au profit de ces regroupements équivoques et momentanés, de ces « pseudo-sociétés »[93] que sont les « publics » et autres regroupements de spectateurs ? L'identification, désormais si facile, si fréquente, si normale, avec les héros de films ne concourt-elle pas, tout comme la personnalisation générale du langage (publicitaire, politique, etc.)[94] à faciliter l'auto-identification des spectateurs avec leurs rôles sociaux ? Le phénomène, surtout propre au cinéma occidental, de la prépondérance de l'acteur dans les déterminations des publics potentiels (c'est le nom de l'acteur à l'affiche bien plus que celui du scénariste ou du réalisateur qui détermine le choix du spectateur)[95] est du même ordre et dégage le même sens, en même temps qu'elle est significative elle aussi des rêves du public. L'acteur est, pour le spectateur des films de la production courante, le médiateur entre les sources du film (scénario, thème, réalisateur) et l'utilisation que le spectateur suppute (distraction, émotion, utilisation du film comme valeur d'échange dans l' « usage commun »). Sans doute ce phénomène de la « vedettisation » s'explique par la nécessité où se sentent les individus, perdus dans un univers dont la machinerie leur paraît écrasante, redoutable et inconnaissable, d'en tempérer la dureté, la rationalité, et l'impersonnalité par le recours maximum à la personnalisation, même artificielle, même anecdotique, même mercantile... L'intimisme et la personnalisation sont la rançon (ou l'excipient) des communications de masse, standardisées et standardisantes, de la même manière que la prolifération des sectes et des ésotérismes dans la société moderne « compense » pour les faibles la domination de l'idéologie de la « mort des idéologies ».

Le résultat important de cet agencement du matériau filmique c'est, à n'en pas douter, la satisfaction du public. Les observations les plus diverses[96] corroborent cette vérité massive : le

---

93. J. Duvignaud, op. cit., p. 119.

94. Cf. Leo Lowenthal, Litterature, Popular Culture and Society Prentice Hall, 1961, pp. 109 et suivantes ; Richard Hoggart, The Uses of Literacy, Beacon Press, Boston, 1961, pp. 161 et suivantes ; Herbert Marcuse, L'homme unidimentionnel, op. cit., p. 116-117.

95. R. de Becker, op. cit., p. 259.

96. Cf. par exemple : Dr. Jameson et Dr. Pinthus, in : The American Scholar, cités par J. Benoit-Lévy (Les grandes missions du cinéma, op. cit., p. 106) : « Il y a environ deux ans, une firme de Hollywood, d'accord avec le C.I.O., forma le plan de présenter, à l'aide d'une histoire qui n'était qu'un prétexte, la croissance du mouvement ouvrier et l'éducation syndicale de ses membres. Après une grande enquête, on répondit à John L. Lewis à peu près ceci :« Les femmes de nos

public français serait même satisfait des programmes à 95 %[97], et un malaise psychologique ou les difficultés de la vie semblent susciter un besoin accru de détente et de rire au cinéma : dira-t-on que le rire serait alors une thérapeutique qui, en l'occurrence, n'aurait pas échappé à l'attention des gouvernants (le Général de Gaulle ayant regretté qu'il ne soit pas produit en France davantage de films comiques[98]) ? Il semble que ces phénomènes illustrent la théorie de Malinowski et de Blumberg[99] selon laquelle les masses populaires recourent à la magie lorsque leur situation, relativement précaire, dépend de circonstances imprévisibles par la science. Le « goût du public », on le sait, pèse lourdement sur les déterminations des financiers, des producteurs et d'un certain nombre de réalisateurs ; le problème est alors posé du cycle désolant de déséducation du public : « Comment échapper aux pressions économiques, morales et esthétiques ? Comment témoigner de la réalité, alors que le public le plus intéressé à sa dénonciation lui préfère les chimères et l'utopie ? » s'exclame un critique[100]. Certains vont jusqu'à voir dans la perfection du mécanisme une main-mise déterminée par un dessein précis et organisé[101] ; mais il nous semble plutôt à craindre que le système n'aie rien d'un « système *délibéré* de

membres désirent voir Shirley Temple. Quand elles désirent entendre parler des questions syndicales, elles vont aux meetings », le film ne fut donc pas fait ». Louis Daquin, op. cit., pp. 73-74 : « Le slogan, la thèse d'un cinéma d'évasion, a profondément pénétré dans la conscience du public. Les traces en sont tenaces. Parce que « c'est du cinéma », parce que « ce n'est que du cinéma », le militant syndicaliste qui, pendant la semaine a courageusement discuté avec le directeur de son usine, accepte passivement le samedi soir tel film dramatique où l' « agressivité » des militants syndicalistes est expliquée psychanalytiquement, par des complexes d'infériorité. Telle militante d'une organisation féminine, après un colloque ardu pour le respect des droits et l'égalité de la femme, cherche au cinéma un délassement. Et si elle voit un film où on lui démontre, avec esprit, que les femmes seront toujours aussi perverses et menteuses, elle accepte, parce que c'est du cinéma, parce que ce n'est que du cinéma. Le petit bourgeois rejette les films de Bergman « parce qu'il ne vas pas au cinéma pour penser ». L'ouvrier fuit les films qui sont censés lui rappeler sa vie, ses difficultés, ses problèmes ».

97. Claude Degaud, in : Le Film français, n° 730.

98. Désormonts, op. cit., p. 9.

99. Blumberg P. : « Magic in the modern world », Sociology and Social Research, 47 (2), janvier 1963, pp. 147-160.

100. B. Poirot-Delpech, « Comment nait un scénario de cinéma », Le Monde, 4 juin 1966.

101. « Le rôle principal de la publicité sera d'imposer le cinéma comme satisfaisant seul et vraiment le besoin de distraction. Il faudra nier les autres besoins qui pourraient chercher à s'expliquer : besoins en relation avec des problèmes politiques, moraux, culturels. On cherche donc à agir physiquement sur les spectateurs afin de créer en eux une habitude : l'habitude d'une distraction non active et grégaire », H. Mercillon, Cinéma et Monopoles, Paris, A. Colin, p. 135.

tricherie »[102] mais bien plutôt que la mystification y soit inhérente, parce que « rentable » pour les uns et pour les autres...

Il suit de tout ceci une représentation fausse, dans la majorité des cas, des conflits sociaux, des données et des problèmes politiques : la production commerciale ne s'intéressera pas aux problèmes en eux-mêmes ; lorsque place leur sera faite, exceptionnellement, ce sera en traduisant les conflits, c'est-à-dire bien entendu en les exprimant, d'une certaine façon, mais aussi et surtout en les trahissant, les masquant, les oblitérant. De là, ces films documentaires, « touristiques et réactionnaires »[103] ; ces platitudes sur la « coexistence pacifique », que proposent des films comme « Les Russes arrivent... » ; la niaiserie à prétention d'objectivité de « L'Ange pourpre », traitant de la guerre d'Espagne ; et ainsi de suite. De là encore, la théâtralisation des réalités politiques, celles-ci, images désormais dépourvues de véritable potentiel symbolique, consistant en stéréotypes de rois, princes, princesses ou généraux, pour l'essentiel, les uns et les autres apparaissant sous une seule forme anecdotique et pour les seuls besoins d'une intrigue anecdotique. Le chef politique, monarque, Président des Etats-Unis, etc., a tendance à apparaître dans les films comme tenant en ses mains le destin national, et sans partage, et éventuellement comme le bouc émissaire : mauvaise éducation démocratique, peut-on en conclure, pour les publics, sauf à considérer, avec Louis-Napoléon Bonaparte que « la nature de la démocratie est de se personnifier dans un homme »...

Ces déformations des réalités politiques et sociales par les films commerciaux de grande consommation sont d'autant plus graves et politiquement significatives que des études effectuées, notamment par Holoday et Stoddard, il ressort incontestablement que la plupart des enfants et nombre d'adultes tendent à accepter sans le moindre doute toute information dont ils présument qu'elle est factuelle, dans les films commerciaux : ima-

---

102. « Notre Modernité a pour compagnon et cortège un Modernisme qui lui appartient, bien qu'il n'ait rien d'une connaissance ou plutôt parce qu'il n'a rien d'une consciente vraie, sans pour autant se présenter comme système délibéré de tricherie. Dans cette conscience se mêlent amplification, justification, illusion mystificatrice. En elle se confondent l'idéologie, le mythe, l'utopie, éléments que seule l'analyse spectrale « a posteriori » peut distinguer, en tenant compte de chaque période, de chaque tactique, de chaque moment ». H. Lefebvre, Introduction à la modernité. Préludes. Paris, Ed. de Minuit, 1962, (Arguments, 9), p. 186.

103. Michel Cournot, Le Nouvel Observateur, 16 mars 1966.

ges ou appréciations erronées sont apparemment acceptées comme vraies[104].

En conclusion, il apparaît bien que l'ensemble des caractères sus-indiqués, caractéristiques de la production cinématographique dans son ensemble, sauf une partie qualitativement importante, mais quantitativement mineure, donne bien à cette production majoritaire sur les écrans une orientation illusoire et privée. Ces traits de consommation culturelle décelés au cinéma sont en accord avec ceux de la modernité. Pression du progrès technologique, de la consommation de loisirs, mobilité voire instabilité, juxtaposition traumatisantes, tout se résoud pourtant au cinéma en une « happy end » qui ne fait défaut que dans les films « d'auteurs », fin heureuse, consolante, satisfaisante, sans laquelle la fonction compensatrice du spectacle cinématographique serait annihilée au profit d'une mobilisation intellectuelle et affective : or, il faut nier la tragédie dans l'imaginaire, pour mieux ensuite la nier dans la réalité sociale[105]. La privatisation de la vie ainsi affichée, le déclin des activités d'extroversion, notamment politiques, la moindre attention et la déformation apportées aux relations de production, expliquent que, la société étant désormais ressentie comme atomisée, les axes essentiels de la consommation cinématographique soient la sexualité et le « standing » social.

Paragraphe 2 : LES AXES DE LA CONSOMMATION FILMIQUE

Il convient de fixer tout d'abord quelques données essentielles. On s'accorde à reconnaître, de nos jours, que la sexualité humaine n'est pas réductible à une pulsion instinctuelle précise qui commanderait des formes sociales ; on estime qu'outre les données biologiques, elle intègre de multiples différenciations et sur-déterminations : psychiques, culturelles, d'appartenance à tel ou tel groupe social, et que finalement,

---

104. J. T. Klapper, in : W. Schramm, ed. The Process and Effects of Mass Communication, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1961, (5e éd.), p. 102.

105. « Dans ce monde où la rationalité technologique est la seule dimension, **la conscience heureuse** tend à devenir prépondérante. Elle abrite la croyance que le réel est rationnel, que le système établi, malgré tout distribue les biens. Les individus trouvent peu à peu dans l'appareil de production l'agent effectif de pensée et d'action auquel leur pensée personnelle et leur action personnelle peuvent et doivent se soumettre. Au cours de ce transfert, l'appareil joue également le rôle d'un agent moral. La conscience est investie par la réification, par la contrainte universelle des choses. Il n'y a pas de place pour la culpabilité dans cette attitude », Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., p. 103.

elle est en compénétration, si l'on s'attache au niveau des motivations, avec les autres formes du comportement humain (on peut dire, en d'autres termes, qu'elle est culturellement structurée[106]). Il s'agit là de la « sexualité » au sens général. Mais si cette exigence de socialisation de l'instinct est essentielle, elle ne fait que répondre à la constatation d'une impossibilité : l'instinct sexuel, la pulsion partielle, « spécialisée », initiale, que distingue Freud ne peut recevoir entière satisfaction dès qu'il est confronté aux premières exigences de la civilisation. De cette incapacité, l'individu s'évade par une « sublimation » des composantes instinctuelles, notamment au profit des institutions sociales, spécialement politiques, qui présentent un aspect « sexuel » plus ou moins affirmé et dépendent des pulsions instinctuelles pour le transfert d'une sorte d'apport énergétique (préoccupations intellectuelles, charges affectives, dévouement et sacrifice, etc.). Cette sublimation d'un instinct qui ne peut recevoir directement satisfaction est donc à l'origine des créations culturelles, des progrès de la civilisation, de nombre d'efforts communautaires (création artistique, idéal religieux, réussite professionnelle, service de l'Etat, etc.). Freud distingue fondamentalement de l'instinct sexuel (pulsion partielle, « spécialisée ») cette pulsion de tout l'organisme, qui se manifeste dans le processus de sublimation, et qu'il appelle : « Eros ». Une sorte de loi de la transformation de l'énergie (principe de constance) réglant les pulsions humaines, il faut comprendre que la « sexualisation » est exclusive de l' « érotisation », principe de plaisir sublime[107]. La même loi de compensation unit l'énergie érotique et l'autre pulsion fondamentale, l'agressivité.

De l'application de ces données à la socialité filmique, quelles peuvent être les propositions conclusives qui peuvent ressortir ? « A girl and a gun », la devise bien connue de Hollywood régit à un moindre degré la production française, mais n'en pourrait pas moins être reprise par une large partie de cette production. Au demeurant, le cinéma « moins commercial », le cinéma dit « d'auteurs » — « Nouvelle vague », « Jeune cinéma »... — qui veut représenter des couples « en problème » pourrait, par une réduction selon les apparences, être ramené à une problématique du couple et de l'adolescence. Quant

106. M. Schelsky, Sociologie de la sexualité. Trad. M. Camhi, Paris, Gallimard, 1966, p. 16.

107. Cf. H. Marcuse, Eros et Civilisation, Contribution à Freud, Paris, Le Seuil, 1963.

aux super-productions, tantôt elles se bornent à infliger au spectateur, sur grand écran, les caractères primaires et secondaires d'une sexualité généreuse et peu raffinée, tantôt elles affirment des prétentions intellectuelles ou artistiques, éventuellement justifiées, comme par exemple (pour n'en citer qu'un entre cent) « Modesty Blaise », de Joseph Losey, où le spectateur est invité à consommer, selon l'expression de J. de Baroncelli, « érotisme, machinisme, sado-masochisme ». En bref, et au total, une expression permanente, en général réaliste, souvent vulgaire, parfois sauvage, de la sexualité, dans les films ; c'est la constatation qui corrobore, pour le cinéma, la proposition de Marcuse : « Débarrassée de la forme sublimée qui portait et exprimait ses rêves irréconciliables la sexualité devient le thème courant des best-sellers de l'oppression »[108]. Pourquoi ?

A notre sens, le rôle social de la sexualité a notablement changé dans la dernière période, pour ce qui concerne les sociétés industrielles avancées qui intéressent notre étude de la production filmique : les Etats-Unis et la France. La totalité sociale en voie d'intégration, en fonction des nécessités nouvelles, tend à ne plus s'appuyer comme par le passé sur la famille, non plus qu'à l'appuyer aussi fermement, mais à faire du couple sa cellule de base ; la société a de ce fait moins besoin de la sublimation des instincts sexuels, elle pourrait même avoir intérêt à un certain processus de « désublimation contrôlée » pour rentabiliser au maximum, au sens social et au sens économique, l'énergie libidinale désormais socialement manipulée : la « sexualisation » accrue de la vie, la « liberté » sexuelle ainsi reconnue aux individus, au travers de la structuration en « couples », ne signifient rien d'autre que l'affaiblissement de la sublimation, et la diminution de l' « érotisation » des environnements culturels et sociaux[109]. Les rôles sociaux

---

108. L'homme unidimensionnel, op. cit., p. 101.

109. Telle est la thèse de Marcuse, qui nous paraît convaincante : Cf. Eros et Civilisation, op. cit., et : L'homme unidimensionnel, op. cit., pp. 98-102 : « On pourrait définir le concept de la désublimation contrôlée comme une libération simultanée de la sexualité et de l'agressivité, ce qui est incompatible avec la notion freudienne d'un quantum déterminé d'énergie instinctuelle qui se distribue entre les deux instincts primaires. Selon Freud, quand la sexualité (la libido) devient plus forte, l'agressivité s'affaiblit et vice versa. Cependant, si la société libère la libido en tant que sexualité partielle et localisée, elle effectue en réalité une véritable compression de l'énergie érotique et à cette désublimation correspond une recrudescence des formes d'agressivité, sublimées et non sublimées. Ces formes d'agressivité sont très importantes dans la société contemporaine. En affai-

de l'homme, de la femme, tels qu'ils apparaissent dans les films, à certains égards recoupent une évolution sociale objective[110] : le rapprochement des âges dans le couple, l'interchangeabilité des rôles, des rapports plus égalitaires et plus intimes, et l'inquiétude qui en surgit : le statut masculin, moins nettement différencié (travail ménager de l'homme, partage du gouvernement du ménage, etc.) devient incertain, problématique, contesté ici, réaffirmé là, et les conflits de pouvoir domestique qui agitent les familles ont à leur racine, bien souvent, le sentiment de dépossession qui en découle pour l'homme (même lorsqu'il abdique) et l'ambiguïté des valorisations de la femme quant à ces rôles sociaux nouveaux. Il faut dire tout de même qu'il est de multiples degrés dans la différenciation des sexes, dans tous les domaines de la vie collective, ce qui entraîne la coexistence de nombreuses variantes des formes socialement admises de comportement sexuel ; par suite, bien des audaces des films ont une portée extrêmement limitée dans la contestation sociale des rôles, et probablement peut-on presque la réduire à une certaine normalisation des comportements des classes dirigeantes.

Il reste que l'écran présente des rôles, propose des modèles de femmes qui, comme il est fréquemment remarqué, relèvent davantage de la catégorie de l' « objet sexuel » voire du stéréotype « piège prénuptial » que de la catégorie « femme au travail » ou « femme assumant intelligemment sa maternité » : « Dans les films l'attention est fixée sur la valeur concurrentielle de la féminité de la jeune fille. Le mythe-type, c'est l'histoire de Cendrillon, le mythe de la beauté féminine irrésistible. Le grain

---

blissant l'érotique et en renforçant l'énergie sexuelle, la société technologique établit des limites pour la sublimation. Elle restreint également le besoin de sublimer. Dans l'appareil mental, la tension entre ce qui est désiré et ce qui est permis semble beaucoup plus faible ; le principe de réalité ne semble plus requérir une transformation violente et douloureuse des besoins instinctuels. L'individu doit s'adapter à un monde qui ne semble pas exiger de lui un renoncement à ses besoins profonds — c'est un monde qui n'est pas essentiellement hostile. Ainsi, l'organisme est conditionné au préalable à accepter spontanément ce qui lui est offert. La conquête politique et technologique des facteurs transcendants de l'existence humaine, si caractéristique de la civilisation industrielle avancée, s'affirme aussi dans la sphère instinctuelle : la satisfaction se fait sous une forme qui engendre la soumission et affaiblit la rationalité de la protestation ».

110. Voir : « Images de la femme dans la société », Revue internationale des sciences sociales (UNESCO), vol. XIV, 1962 ; P. Chombart de Lauwe, La femme dans la société, Paris, C.N.R.S., 1963, 440 p. ; A. M. Rocheblave-Spenle, Contribution à l'étude des rôles masculin et féminin, Paris, P.U.F., 1964. Voir aussi : Viola Klein. The feminine character. History of an ideology. London, Kegan Paul, Trench, Trubner and C°, Edition Karl Mannheim, The international library of sociology and social reconstruction, 1946.

de sa peau et sa ligne sont tout ce dont elle a besoin pour amener le *Pouvoir d'achat* à se traîner à ses pieds »[111]. Le Prince charmant n'aurait-il vraiment rien à voir avec le vote plus conservateur des femmes dans les pays hautement développés ?

Il reste aussi que si la liberté sexuelle est admise dans les films, et spécialement dans notre cinéma[112], c'est que, du fait de l'évolution de la production, le rôle de producteur passant de la famille organisée à l'individu (groupé avec d'autres individus dans des unités de production plus vastes), la famille perd dans la société moderne sa fonction de cellule de base de l'organisation politique : le développement de multiples intégrations, des bureaucraties, aboutit à ce que ce ne soit plus seulement l'individu[113], mais aussi le groupe familial qui est « supplanté » à cet égard. Le cinéma développe à satiété certaines des conséquences de cette transformation : l'activité sexuelle des adolescents, la succession des « générations ». L'interprétation est simple. Le mariage n'est pas une institution sexuelle primaire, simple, dans nos sociétés, il a aussi une fonction secondaire de régulation, de stabilisation, même lorsqu'il réunit des individus dans un ménage limité au couple[114] ; naguère, la stricte réglementation préconjugale avait pour objectifs soit de défendre l'intérêt des familles des jeunes filles (se servir de ces dernières comme d'un instrument « politique » ou financier, éviter des charges éventuelles) soit de concentrer l'intérêt des jeunes gens sur les nécessités de leur formation et sur les réalités « politiques » ; mais de nos jours, la liaison qui se peut établir entre une plus grande liberté sexuelle, no-

---

111. Weston La Barre, « Cynosures et structures sociales », Revue de Psychologie des Peuples, (8), nº 4, 4e trim. 1953, p. 365.

112. Les cas de la production japonaise et d'une certaine production d'Allemagne de l'Ouest étant réservés.

113. « La société a supplanté l'individu comme unité significative dans la lutte pour la vie », R. Linton, Le fondement culturel de la personnalité, op. cit., p. 19.

114. En ce sens, voir : Peter Berger & Hansfried Kellner : « Le mariage et la construction de la réalité. — Contribution à l'étude microsociologique du problème de la connaissance ». Diogène, avril-juin 1964, nº 46, pp. 3-32, notamment p. 24 : « Le mariage est une aventure dont on peut être sûr qu'elle absorbera une grande quantité d'énergie qui, autrement, pourrait se dépenser d'une façon plus nocive La valeur fonctionnelle des thèmes idéologiques rebattus, sur la famille, l'amour romantique, l'équilibre sexuel, la maturité de l'individu et son adaptation à la vie sociale, qui se développent autour du mariage et qui tous se rattachent à une même conception psychologique de l'homme, est de légitimer l'entreprise. De plus, en restreignant le dialogue essentiel à un couple et en fixant les principaux sujets de conversation de l'individu autour de ce couple, la famille du type « nucléaire » remplit un rôle important dans une société qui exige pour son bon fonctionnement un degré élevé de mobilité géographique et sociale ».

tamment dans les modèles cinématographiques, l'urbanisation, l'instauration des valeurs égalitaires et les modifications tant juridiques que des mentalités qui y sont liées, tout ceci conduit à un abaissement considérable de l'âge de la maturation sexuelle par rapport à la période précédente (deuxième moitié du XIX[e] siècle, première moitié du XX[e] siècle), parallèle de l'abaissement constaté de l'âge du mariage. Ce phénomène trouve sa traduction dans les films, en relation avec la représentation par le cinéma de nouveaux rites de maturation sexuelle (par exemple, le baccalauréat, Paris, la « camaraderie » lycéenne ou la Faculté...). Ce « rajeunissement », ces thèmes dont la répétition systématique peut paraître à la longue obsédante, sinon exaspérante, et que l'on pourrait dénommer « phénomène yé-yé » à l'écran, marque évidemment d'abord l'exploitation d'un marché, qui s'ouvre à partir de l'irruption de modèles de civilisation « américanisés », et exprime aussi une vague de génération dont la différence est fonctionnellement centrale (dans la société à technologie progressive), mais c'est surtout la reconnaissance par la société de l'accès à la vie sexuelle de la prime adolescence. On peut sans doute déplorer, par exemple, l'objectivité non-érotique en matière sexuelle des jeunes générations, qui semble être un trait nouveau que les films mettent souvent en évidence : on peut expliquer cette donnée par la perte de l'impact affectif du modèle monogamique absolu de la tradition occidentale et chrétienne (spiritualisation de l'amour conjugal, romantisation de l'érotisme, au moins en façade) ou bien on peut l'expliquer par la « désublimation contrôlée » qu'impose la transformation de la société dans un sens « totalitaire ». Mais dans les deux cas, on est conduit à reconnaître, finalement, qu'il s'agit là de phénomènes de tension et de cohésion entre les générations, phénomènes qui répondent à la nécessité pour le groupe de se transformer dans certaines directions, et témoignent au fond d'une adaptation différée de la société à des conditions différentes. C'est probablement sur ce plan, de la sexualité, de la jeunesse, de la famille, comme sur celui des représentations des hiérarchies culturelles de prestige, que le cinéma est le « liquidateur » par excellence de l' « élément traditionnel dans l'héritage culturel », comme le pressentait naguère Walter Benjamin[115].

---

115. « (Les techniques de reproduction actuelles) aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise, — à un ébranlement de la tradition, qui est la

Mais il convient de suivre aussi quelque peu le second axe de la production filmique projetée sur les écrans français : celui de la violence, du prestige et de l'évasion[116]. Celui-ci intègre d'ailleurs aussi les éléments de sexualité comme autant d'éléments de prestige, ou pour mieux dire : de « standing », et réciproquement les motivations libidinales sous-tendent l'ambition sociale.

L'importance, comme fonction intégrative, de la recherche du « standing » n'est plus à démontrer[117], dans notre société développée, où il remplace, dans ce rôle fonctionnel, les traditions. Sans doute à notre époque les apparences extérieures dénotent moins que par le passé l'appartenance sociale ; pourtant il serait naïf de croire que les signes les plus divers sont innocents : ils sont, du vocable scientifique à la couleur des chaussures, du veston trop strict du « white collar » au négligé confortable du grand patron en vacances, signes d'exclusion ou d'appartenance à tel ou tel niveau de la hiérarchie. En outre, les besoins humains ne s'expriment pas seulement en données matérielles, mais aussi, comme les sociologues américains l'ont montré[118] en sécurité et en prestige. C'est, peut-on penser sur la base de ces études (notamment des travaux de Veblen), cette valeur de prestige qui est recherchée, plus que des satisfactions matérielles (ou au-delà de celles-ci), dans la propriété et son accroissement. Elle sera poursuivie dans la direction du niveau de vie, mais aussi parfois dans celle du style de vie, celle-ci retrouvant souvent celle-là, le succès se mesurant à l'obtention de « privilèges », d'objets de jouissance exclusive (exclusivité d'ailleurs en général tout à fait illusoire), et assurant que, dans le flux extrêmement rapide des changements de toute nature, on a eu la « bonne réaction », l'attitude « efficace », « convenable » et non pas une attitude « anormale » ou

---

contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle rénovation. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse qui se produisent aujourd'hui. Leur agent le plus efficace est le film. Même considérée sous sa forme la plus positive, et précisément sous cette forme, on ne peut saisir la signification sociale du cinéma si l'on néglige son aspect destructif, son aspect cathartique : la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel ». W. Benjamin, Œuvres choisies, Paris, Julliard, 1959, pp. 199-200.

116. Outre les études précédemment citées, voir : Guy Allombert, « Le cinéma est-il coupable ? », La Cinématographie française, n° 1965, sur l'enquête menée par Ph. Durand en 1960 sur les films présentés à Paris.

117. Cf. Raymond Aron : « Ouvriers, prolétaires et intellectuels ». Diogène, n° 10, (1955), p. 43.

118. Par exemple, H. D. Lasswell : The analysis of political behaviour. An empirical approach. London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 3e éd., 1951, p. 19.

« démodée ». Naturellement, cette recherche productiviste ou consommatrice peut être valorisée positivement par certains[119] alors que d'autres, mettant en cause la finalité de cette ambition, qui leur paraît vaine, considèrent que l'individu est en proie à des libertés répressives, aliénantes, de consommer et de produire, qui restreignent son autonomie[120]. Le cinéma contribue largement à la pénétration de ces images-guides, de ces modèles culturels, de ces mythes publicitaires : il suffit de se référer au cadre (appartements, bureaux, voitures, piscines...) du plus grand nombre de films pour comprendre l'ascension psychologique du cinéma aussi bien dans l'échelle des valeurs communément admises que d'autre part dans les suggestions publicitaires. Il nous semble, tout particulièrement, que le cinéma met très bien en évidence les modifications de tout ordre (dans le genre de vie, dans les croyances, dans l'organisation et la participation politiques) qu'entraîne la vie oisive — et spécialement les « loisirs » : vacances, week-end, voyages[121]. Il rend aussi perceptible l'ambivalence de l'opulence : satisfaction et écœurement, puissance et amollissement, bien-être et mal de vivre... sans doute grâce à l'ambiguïté spécifique des représentations filmiques de la production courante : à la fois compensation et incitation, exaltation et exorcisme. Sur deux points, notamment, cela est évident : le traitement cinématographique de la mort, et la « déréalisation » consacrée par la « happy end ». Que l'on considère la production américaine, où la mort, désacralisée, est une sorte d' « au-delà administratif », ou bien la production européenne, qui donne plus volontiers dans un macabre cérébralisé, dans les deux cas, accordé pour chacune à son style de civilisation, la mort est exorcisée et comme domestiquée[122]. La déréalisation de l'intrigue filmique, des caractères, etc., commence naturellement à la fréquentation accrue, comme par décompression, dans les périodes où la pression politique, économique, sur l'individu est la plus forte, comme pendant et aussitôt après la guerre de 1939-1945 (s'il n'en a pas été ainsi lors

119. Par exemple : Raymond Aron, La lutte de classe, op. cit., p. 23.

120. Thèse qui, illustrée notamment par Herbert Marcuse, est parfois aussi avancée par des esprits attachés à l'ordre traditionnel.

121. Cf. Marcel Mauss, « Les variations saisonnières des sociétés esquimaux », L'Année sociologique, 1898.

122. Ce serait là une constante de la culture de masse : « Alors que depuis Kafka et Camus, la littérature des intellectuels est comme rongée par l'absurde, la culture de masse s'efforce d'acclimater, de climatiser et finalement d'étouffer l'absurde, de donner un sens à la vie en excluant le non-sens de la mort », Edgar Morin, L'esprit du temps, op. cit., p. 127.

des événements de mai 1968, sans doute était-ce parce que ces événements en eux-mêmes étaient libération, défoulement, et non pas un projet politique mis en œuvre), elle continue par le « téléphone blanc », symbole vraiment disproportionné à sa valeur esthétique et pratique, et par les piscines somptueuses, les filles ravissantes, les chevauchées fantastiques, les règlements de comptes éblouissants et définitifs, elle se poursuit et s'achève en « happy end » (conclusion « morale » qui doit effacer ce que le problème posé, même indirectement, aurait pu soulever d'inquiétude ou d'amertume). La « happy end » peut d'ailleurs être privée, comme dans la majorité des films occidentaux, ou politique, comme en U.R.S.S. ou dans les films de guerre et patriotiques ; dans les deux cas, sa signification politique est analogue et sans mystère.

En conclusion, si l'on peut dire que le « système » de valeurs proposé par la production cinématographique courante est relativement cohérent et sans doute efficace, si l'on peut dire que ces valeurs sont en correspondance étroite avec les craintes, les besoins, les aspirations des classes moyennes, de la petite bourgeoisie, des employés et ouvriers qui tendent à s'identifier à cette petite bourgeoisie, si l'on peut estimer de surcroît qu'il y aurait là un obstacle préalable à surmonter pour réaliser un dessein de transformation sociale[123], on ne peut pas dire par contre que ce système est à la lettre « terroriste » en ce qu'il « obligerait », « contraindrait » les spectateurs à « croire » en ces valeurs : il semble bien que ce soit de plein gré que de très nombreux spectateurs se complaisent dans l'illusion et le conformisme cinématographiques, parce que les valeurs qui y sont produites sont des « valeurs-forces » de leur psychologie (valeur-force de la distraction, du loisir, de la jouissance du présent, de la domination sur autrui) ; mais serait-ce à dire alors que le spectateur du XX^{e} siècle peut se définir par les rêves de midinette (les vacances, la liberté, le hold-up) qu'exprime si exactement, et peut-être involontairement, un film comme « La grande sauterelle » (1966) ? Il semble heureusement que l'esprit et le cœur humains soient moins « simples », pour être ainsi « réduits » : c'est en ce sens que les modèles cinématographiques constituent une pression et l'on ne s'étonnera pas que leur consommation ou imposition entraîne des tensions et des ruptures.

123. Par exemple, H. Marcuse, op. cit., p. 270.

SECTION II

TENSIONS ET RUPTURES

Des tensions entre la production commerciale courante (thème, intrigue, valeurs, traitement artistique) et les valeurs d'individus ou de groupes peuvent avoir des origines différentes : soit que le cinéma soit négation d'une façon ou d'une autre des valeurs culturelles de l'individu ou du groupe, ou soit ressenti comme tel ; soit que le cinéma soit objectivement et réellement, sous un ou plusieurs aspects de la production de masse, en contradiction avec des besoins psychologiques profonds de l'individu ou avec des nécessités sociales véritables.

Paragraphe 1 : LA PROTESTATION CULTURALISTE

La critique de la production cinématographique est souvent d'origine et de nature culturelle ; elle se développe selon deux itinéraires principaux, divergents : tantôt la critique (artistique, intellectuelle, morale, sociale, politique) se fonde sur un humanisme normatif, hérité par tradition ou philosophiquement construit, elle relève alors de la catégorie des « culturalismes », et débouche normalement, à partir de la constatation amère que la réalité ne correspond qu'imparfaitement au schéma normatif, sur un diagnostic de pathologie sociale (c'est-à-dire, pathologie de la « normalité », en l'espèce, cinématographie) ; cette première attitude est à coloration pessimiste (quant aux influences du film, quant à la liberté et l'autonomie de l'individu, quant à l'avenir de l'espèce, ainsi soumise à de tels conditionnements pathologiques...), mais d'un pessimisme souvent relativement confortable pour celui ou ceux qui s'y adonnent (ils n'éprouvent pas d'inquiétude, d'insécurité, relativement à leur divergence d'avec cette « normalité » ambiante ils « changent le sens » du sentiment de réjection qu'ils pourraient éprouver). Une deuxième attitude consiste, en prenant appui sur un relativisme sociologique, à conclure, de la constatation d'une tension, à la pathologie de l'individu qui n'est pas ou plus en accord avec la « normalité » socialement constatée. Généralement, ceux qui suivent cette orientation d'ensemble ont une attitude présentée comme « objective » face aux mass media, c'est-à-dire en fait « objectivement favorable » ; il n'en est pas toujours ainsi : d'abord, l'humanisme normatif n'est bien souvent qu'une normativité tirée

de la normalité sociale des époques antérieures, ensuite la normalité actuelle est toujours ambiguë, au plan des valeurs sociales, et il est fréquent que le cinéma, en tant que mass media typique et spécialement vulnérable, soit mis en procès, toujours en vertu de principes méthodologiques de relativisme sociologique, mais cette fois au nom d'une normalité sociale qui serait différente de celle des mass media (la normalité du pays réel, « vraie », opposée à la normalité, « fausse », « morbide », du monde du spectacle et de l'information...).

Mais c'est un humanisme normatif avoué, sinon toujours conscient, qui nourrit la majorité des réquisitoires. A la base, la constatation, empreinte d'amertume ou de résignation, que l'image est de nos jours un grand véhicule intellectuel et émotif : « Nous vivons aujourd'hui par la vue beaucoup plus que nos devanciers »[124] : procès-verbal désabusé qui rejoint l'enthousiasme du cinéaste : « Le cinéma est en train de transformer la culture. On cesse de lire pour regarder »[125]. Le phénomène une fois saisi dans ses dimensions massives, la réflexion s'oriente sur les effets de cette « civilisation de l'image » : équilibres différents de la personnalité, qui s'établissent à partir de l'agrément et de la facilité de la consommation des images, à partir d'une répartition fondamentalement différente des appels intellectuels et affectifs. La malléabilité de l'image, sa fascination spécifique, sa puissance concrète et affective[126] expliquent que les hommes qui vivent à l'ère des masses soient plus aisément subjugués par un matériau visuel (outre l'aspect « factuel » de la donnée) que convaincus par des médiations intellectuelles. En outre, au-delà d'une « concurrence » de nature quantitative ou

---

124. Georges Gusdorf : « Réflexions sur la civilisation de l'image », In : Civilisation de l'image, op. cit., p. 24.

125. Jean Epstein, cité par A. Lang, op. cit., p. 71, en note.

126. « Il n'y a rien à comprendre dans mes films, mais à sentir », Robert Bresson, Informations sociales, juin 1960, n° 6, p. 70 ; « Le texte imprimé s'adresse à l'esprit, et s'il peut parler à l'imagination, c'est toujours par le détour de la réflexion abstraite. Le langage direct de l'image fournit une présentation concrète de la réalité ». G. Gusdorf, op. cit., p. 14 ; « Les gens sont poussés à acheter certains articles et marques par la publicité ; les journalistes et la radio influencent les opinions politiques ; le film manipule les émotions et les valeurs ». H. Powdermaker, Hollywood, The Dream Factory, op. cit., p. 11 ; « Il faudra bien comprendre un jour que le cinéma nous a conduits hors du rationalisme et que l'émotion va, grâce à lui, l'emporter sur la raison comme instrument de culture ». Jean Epstein, op. cit., p. 71 ; « Mes études sur les partis politiques ont toujours entretenu en moi un profond intérêt pour les films, car il me semblait que l'impact émotionnel, non-rationnel des films, particulièrement de ceux de fiction, donnait leur forme au sens le plus large aux opinions « politiques » ; J. P. Mayer, Sociology of Film, op. cit., p. 9.

économique entre le livre et le film, certains notent comme un accord structurel entre l'ensemble de la civilisation moderne, les genres de vie et les moyens d'expression cinématographiques[127].

Ces constatations, assez généralement faites, suscitent parfois une protestation de type culturaliste, qui peut aller jusqu'à la véhémence lorsque entrent en compte les résultats, réels ou supposés, de ces données essentielles : le cinéma, par démagogie, par esprit de lucre ou dépravation morale ou politique, conduirait nécessairement à la vulgarité et au rabaissement intellectuel et moral des publics[128], tant par son réalisme dévergondé que par son irréalisme malsain, tant par les phantasmes sadiques que par les fadaises qu'il propage... et serait au fond, avec les autres mass media, « une des procédures d'avilissement les plus efficaces parmi celles qui sont à l'œuvre dans le monde moderne »[129]. A partir de là, certains, se fondant sur l'isolement relatif du milieu cinématographique par rapport à la société considérée dans ses structures politiques, religieuses et péda-

---

127. Cf. André Bazin, « Le langage de notre temps », in : Regards neufs sur le cinéma, op. cit., p. 6.

128. Ainsi l'« Osservatore romano » écrit-il (voir : Le Monde, 10 avril 1969, sur dépêche A. F. P. de la Cité du Vatican) : « Aller au cinéma signifie aujourd'hui entrer dans un lieu indécent, dans un lupanar pour maniaques. N'allez pas au cinéma, parce qu'il n'y existe plus rien qui puisse enrichir la personne humaine. Il ne faut pas que les gens aillent au cinéma. Au-delà de toute différence d'idéologies et de tendances, il faut trouver une solidarité, tout comme on l'a trouvée lorsqu'il s'agissait de mettre en valeur le cinéma dans ses aspects positifs ».

Ce texte de la dernière période annoncerait-il une stratégie nouvelle de l'Eglise, à l'égard des techniques modernes de diffusion, ou un infléchissement et une accentuation de son action ? Le cinéma, sans doute, est de plus en plus, dans l'Eglise, un sujet de confrontation entre des exigences différentes sinon opposées, pastorales et culturelles, d' « aggiornamento » et de respect de la tradition. Voir entre autres exemples : Abbé Jean-François Six (responsable du secrétariat français pour les non-croyants). « Théorème chrétien ou théorie athée ? » Le Monde, 5 avril 1969, p. 15.

129. Gusdorf, op. cit., p. 32, qui poursuit (pp. 33-34) : « L'homme que suscite en nous l'imagerie de masse est un homme élémentaire et rudimentaire : ce n'est pas d'ordinaire la personnalité sous sa forme d'affirmation la plus haute, mais l'individualité au sens régressif du terme. Dans ses variétés courantes, l'image sollicite l'homme vers le bas : elle l'arrache à lui-même et le met en état de dépendance ; par la mise en œuvre de besoins nouveaux, elle crée des états de carence correspondant à une véritable intoxication. L'individualité, sans cesse provoquée, se trouve excentrée et décentrée jusqu'au moment où, captive d'influences incontrôlables, elle risque de se trouver à peu près complètement aliénée. La nouvelle civilisation du mythe paraît, à cet égard, beaucoup plus inhumaine que la civilisation primitive ; celle-ci répondait en effet à une sagesse traditionnelle, immanente, aux impératifs dont la convergence permettait de sauvegarder l'équilibre du genre de vie. Au contraire, la masse des images qui nous assaillent est tout à fait incohérente ; ce n'est pas un ensemble ordonné, mais une totalisation d'excitants contradictoires, dont l'effet le plus clair semble se limiter à une désorientation et désarticulation spirituelle de chacun des sujets en expériences — c'est-à-dire nous tous ».

gogiques, attribueront à des forces de dissolution, endogènes ou manipulées, qui seraient spécialement actives dans ce milieu, les transgressions de ce qui leur paraît être le bon ordre politique et social — transgressions qu'ils constatent au visionnement des films, ou qui leur paraissent telles. Ils s'émeuvent spécialement de la licence en matière sexuelle, qui, écartant ou discréditant les normes religieuses traditionnelles, représenterait un grave péril pour tout le corps social[130]. D'autres, au contraire, voient surtout dans cette production cinématographique les éléments d'une mentalité autoritaire, omniprésents, qui pourraient favoriser la pénétration de propagandes totalitaires : soumis à des stérotypes indigents mais privilégiant l'individu dans son caractère d'exception, le « héros », le « chef », sans la contrepartie d'une information civique sérieuse, le spectateur, et tout particulièrement le jeune spectateur, serait livré à des entreprises condamnables de portée incalculable[131] sous des dehors anodins ou séduisants ; il est significatif qu'à cet égard plusieurs auteurs ne craignent pas de faire référence à la dictature hitlérienne[132]. Les condamnations sans appel ne sont pas rares ; certaines sont remarquables par leur véhémence, telle celle que prononce Georges Duhamel dans les « Scènes de la vie future »[133] ou par leur pathétique, comme celle de l'améri-

130. Cf. Schelsky, op. cit., p. 85 : « C'est par la sublimation métaphysique de ses normes sexuelles que toute civilisation défend ses assises les plus vulnérables ».

131. Cf. Lajeunesse et Arnault, Image et Son, n° 188, pp. 120 et suivantes ; Dallas W. Smythe, « Les mass media et la politique étrangère », Les Cahiers de la République, mars 1961, p. 41 : « L'orientation utilitaire que notre culture populaire commerciale impose à tout, politique comprise, encourage l'aliénation chez nos concitoyens ; comme le démontraient Lazarsfeld et Merton il y a plus de dix ans, le rêve et l'évasion favorisés presque exclusivement par les moyens d'information, ont l'effet d'un « narcotique » sur le citoyen. Si le mécanisme fataliste est excusable chez l'enfant, il est difficile de l'accepter chez l'adulte. Mais les faits sont là ».

132. Cf. Mayer, Sociology of Film, p. 49 : « La dictature spirituelle du cinéma moderne est plus puissante que la dictature de Hitler parce qu'elle est moins évidente, dissimulée dans la vaste machinerie de l'industrie moderne à grande échelle » ; Cinéma 66, n° 106, p. 68 : « Dans notre société, les livres ne sont pas brûlés par Hitler ou la Sainte Inquisition, ils sont rendus inutiles, étouffés par les images, les sons, les objets... »

133. « (Le cinéma) c'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leurs besognes et leurs soucis. C'est, savamment empoisonnée, la nourriture d'une multitude que les puissances de Moloch ont jugée, condamnée et qu'elles achèvent d'avilir... J'affirme qu'un peuple soumis pendant un demi-siècle au régime actuel des cinémas américains s'achemine vers la pire décadence. J'affirme qu'un peuple hébété par des plaisirs fugitifs, épidermiques, obtenus sans le moindre effort intellectuel, j'affirme qu'un tel peuple se trouvera quelque jour incapable de mener à bien une œuvre de longue haleine, et de s'élever, si peu que ce soit, par l'énergie de la pensée... »

cain Norman Werfel[134]. Les remèdes sont parfois proposés, mais alors ils sont souvent énergiques, et l'on s'aperçoit que les mécontents le sont parfois pour des raisons opposées ; ainsi, pour une critique de gauche, le problème pourrait être résolu par un dosage équitable entre les films dont l'idéologie tend à l'intégration et ceux dont l'idéologie devrait tendre à la contestation[135], mais à l'inverse d'autres suggèrent une orientation unique de la production cinématographique : « Contre le maléfice, une règle s'impose : un cinéma *normal* doit ne propager que des styles qui renforcent la participation sociale » écrit ainsi un filmologue[136], tandis que d'autres mettent les points sur les i[137] ou suggèrent des moyens techniques et pratiques, depuis les subventions[138] jusqu'à l'information visuelle sur les organismes étatiques, notamment à partir des ministères économiques[139].

Enfin, d'un autre point de vue, moins pratique, ceux qui se

---

134. « Contrastant avec le succès du cinéma pour enrôler le peuple américain comme public, le guide religieux, l'enseignant, l'homme politique, le gouvernant, le conférencier itinérant, le théâtre, les réunions municipales, les activités créatrices de la communauté, et la salle de lecture publique, tous perdent leur prise sur l'intérêt du peuple. Réalisons-nous vraiment que ces forces en déclin représentent les hommes et les activités desquels les Américains du passé avaient coutume d'obtenir leurs convictions sociales et culturelles ? » « The American Mind and the Motion Picture », Annals of the American Academy of Political and Social Science, 1947, p. 93.

135. « Nous voulons bien des films français de propagande, mais pas un cinéma français d'une seule propagande, ce qui, dans la pratique, est actuellement le cas » F. Chevassu, « Le film de propagande », Image et Son, nº 188, p. 20.

136. Didier Anzieu, « Filmologie et Sociologie », Revue internationale de filmologie, 1947, nº 2, p. 176.

137. « Si nous ne voulons pas être une fois de plus dupes des démagogues et des rêveurs, si nous ne voulons pas offrir stupidement aux pires geôliers de la dignité et de la liberté humaine les instruments de notre déchéance et de notre régression spirituelle, la réglementation et le contrôle du pouvoir cinématographique s'imposent inévitablement. Traduction libre, dira-t-on : la propagande cinématographique au service exclusif d'une seule cause dont vous décidez qu'elle est seule saine et bonne. Oui, en gros, c'est cela ». A. Lang, op. cit., p. 64.

138. « Une sage politique du cinéma consisterait à prendre conscience de la répercussion d'un film sur le plan de la morale publique. Il y aurait lieu d'encourager les productions susceptibles d'exalter les vertus civiques, en sollicitant l'appui financier des banques d'Etat, alors qu'en principe cette initiative est laissée à la libre entreprise individuelle. Il apparaît souhaitable que le Gouvernement prenait conscience de son rôle, manifeste par des subventions sa sympathie pour des établie, les moyens d'expression se sont uniformisés à un point tel qu ela commu- L'Etat a refusé jusqu'à ce jour cette responsabilité et le seul Parti qui ait défendu le cinéma à la Chambre est le Parti Communiste, dans un but de propagande bien entendu ». Henri Agel, « Regard cinématographique et nivellement culturel », op. cit., p. 61.

139. Ch. Dekeukelaire : Le cinéma et la pensée. Bruxelles, Ed. Lumière, 1947 : « Le principe de base serait l'élévation des intérêts économiques sur un plan spirituel, par la confession technographique » (p. 69).

réclament d'une transcendance, qu'elle soit critique et révolutionnaire ou qu'elle soit morale et métaphysique, s'inquiètent de ce que les mass media, et au premier chef le cinéma, produits du progrès technique, mais aussi instruments au service de la prépondérance technologique, ne laissent plus passer, ou de plus en plus malaisément, des messages ayant un contenu transcendantal par rapport à la réalité établie : le philosophe Marcuse[140] rejoint curieusement le substitut à la Secrétairerie d'Etat du Vatican[141], et pour l'un comme pour l'autre, il est évident que le fait que les masses soient conditionnées à ces limitations et déviations, les acceptent et éventuellement s'y complaisent, n'exonère en rien la situation de son caractère, à leurs yeux, éminemment critiquable.

Comment interpréter cette protestation culturaliste ? Quelles considérations peuvent, entre autres, l'expliquer ou pour le moins contribuer à en éclairer les aspects les plus topiques à son application au domaine cinématographique ?

En premier lieu, le cinéma, tant directement par lui-même que par la représentation qu'il en donne, fait éclater ou rend manifeste l'éclatement et l'atténuation des fonctions de socialisation élémentaire de la famille traditionnelle ; il bat en brèche le « paternalisme » ou le « patriarcalisme » de la tradition judéo-chrétienne, en le dénonçant comme une forme désuète et anormale de comportement inter-individuel, lorsqu'il ne le prive pas purement et simplement de tout support social notable dans l'expérience contemporaine en se bornant à décrire des modes de comportements fondamentalement différents. Il n'y a par conséquent rien d'étonnant à ce qu'une vague de sentimentalisme moralisateur (sans préjudice du bien-fondé des raisons alléguées) soulève tant de passion dans les milieux qui représentent ou expriment les croyances des agents traditionnels

---

140. « Comme tous les véhicules ont été mobilisés pour défendre la réalité établie, les moyens d'expression se sont uniformisés à un point tel que la communication de contenus transcendantaux devient techniquement impossible. La hantise de la conscience artistique depuis Mallarmé — l'impossibilité de parler un langage non réifié, de communiquer le négatif — a cessé d'être une hantise. Elle est devenue une réalité ». L'homme unidimensionnel, op. cit., pp. 92-93.

141. « Dans un de ses messages de Noël, le Saint Père dénonçait « l'esprit technique » qui ruine la personne dans son intégrité, restreint la libre expansion de son intelligence et réduit la société où il règne à une foule incolore et inconsistante. A combien plus forte raison, les débordements de la technicité sont-ils dangereux, s'ils viennent à corrompre l'art de la diffusion de la pensée, atteignant par là profondément la psychologie individuelle et sociale ». A. Dell'Acqua, in : Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine, op. cit., p. 7.

de la socialisation élémentaire et de la transmission des valeurs morales.

En second lieu, la destruction est constatée de tous côtés, de ce qu'il est possible d'appeler l' « humanisme classique » qui était une idéologie socialement insérée, mais justement abstraite et « désintéressée » parce qu'idéologie de classes moyennes ; cette disparition amène le classicisme, qui en était une expression privilégiée, sur une voie étroite, de nos jours, cependant que les valeurs qu'il coordonnait et illustrait se trouvent réduites ou niées dans les processus mercantiles qui commandent la transformation des produits culturels selon les lignes de plus grande pente de la simplification standardisée et grossière (au détriment de la finesse et de l'importance des motivations), de l'actualisation (souvent artificielle), et de l'imitation (non-discriminée). On conçoit que soient méfiants ou choqués ceux qui servaient l'écriture et le discours, de voir non seulement le logos dégénérer en muthos, mais le support de communication auquel ils sont attachés être comme dévalorisé, affadi, par les consommations nouvelles[142]. Le culturalisme effarouché des élites traditionnelles n'est que la réaction, de contre-vulgarisation, à la vulgarisation en divers domaines (sexuel, scientifique, artistique...) et au nivellement sinon du panorama social, sans doute du panorama culturel. La méfiance contre la subversion cinématographique s'appuie naturellement d'abord sur la facilité d'accès, l'immédiateté réelle ou supposée (réelle dans le cas général et pour l'essentiel, mais inexistante dès que le film est une véritable œuvre de culture) et sur l'affaiblissement de la valeur rituelle de l'œuvre d'art lorsque, reproduite, consommée massivement, commercialisée, elle perd ses caractères d'étrangeté et de sacré. Les rivalités entre les catégories sociales[143] rejoignent alors, sur ce point, la nostalgie de ceux qui, dans la création artistique, recherchent une « communion absolue »[144], compensation à la situation de l'artiste ou de

142. L'orientation politique est une variable largement indépendante de cette orientation culturelle. Pour la poésie, un auteur exprime très bien sa mélancolie de la voir supplantée par une sorte d' « alcoolisme esthétique de masse » (G. Mounin : Poésie et Société, Paris, P.U.F., 1962, pp. 98-99).

143. Cf. R. Aron : Dix-huit leçons sur la société industrielle. Paris, Gallimard, 1962, p. 361, et par ailleurs la constatation du même auteur (La lutte de classes, op. cit., p. 299) : « Le nombre de ceux qui diffusent la culture augmente démesurément ; il y a de plus en plus de professeurs, de journalistes. Ainsi se multiplient les vulgarisateurs qui prétendent plus ou moins à la qualité d'intellectuels ».

144. J. Duvignaud, Sociologie de l'art, op. cit., pp. 55-63.

l'agent culturel dans une société à fortes stratifications et à « relativisme des valeurs » comme celle de la société en voie de réification de la fin du XIX[e] siècle et du XX[e] siècle : une seule valeur tendant à devenir absolue : la valeur marchande. La réaction contre le « qualunquisme » diffus qui est la dominante du paysage intellectuel s'exprime soit dans un rigorisme traditionnel (rationalisme, moralisme), soit dans des refuges mystiques, ésotériques ou futuristes ; elle est la motivation commune malgré les apparences, qui réunit, dans leurs affrontements, l'universitaire pénétré du sentiment de l'aristocratie intellectuelle et l'étudiant provo, hippy ou beatnik, le cinéaste « formaliste » contesté et le cinéaste « progressiste » contestataire.

Dans tous les cas, la conscience est malheureuse, et l'exaltation ne naît que du consentement au sacrifice (de l'intellectuel ou du moraliste aux valeurs qu'il sert, du cinéaste à son film, etc.) et de l'accession au sacré[145]. Les refus marginaux (qu'il s'agisse de style cinématographique ou de drogue, de mise en cause d'une situation de visionnement ou d'érotisme, de fanatisme esthétique ou d'étrangeté vestimentaire) sont bien le prolongement ou le développement de l'inadaptation qui suscite la protestation culturaliste.

Serait-il possible d'aller au-delà, et de porter un jugement sur ces phénomènes ? On pourrait alors caractériser les formes de ces refus divers comme la création et la multiplication d'autant de sectes dont le rôle social pourrait être apprécié ainsi : utopique, et institutionnalisé. Utopique, parce que le refus de la société, de la réalité actuelle (aussi « justifié », éventuellement, serait-il) est purement stérile si n'existent pas et ne se développent pas constamment, même sur le terrain de la théorie abstraite ou de la création sensible, des médiations suffisantes qui permettent à la prise de position subjective de modifier la réalité objective ; or cela n'est pas possible dans le cas de la protes-

---

145. R. Caillois, op. cit., p. 177 : « Le profane doit être défini comme la constante recherche d'un équilibre, d'un juste milieu qui permet de vivre dans la crainte et dans la sagesse, sans excéder jamais les limites du permis, en se contentant d'une médiocrité dorée qui manifeste la conciliation précaire des deux forces antithétiques qui n'assurent la durée de l'univers qu'en se neutralisant réciproquement. La sortie de cette bonace, de ce lieu de calme relatif où stabilité et sécurité sont plus grandes qu'ailleurs, équivaut à l'entrée dans le monde du sacré. L'homme alors est abandonné à l'une seulement des composantes tyranniques dont toute vie implique l'action concertée, c'est dire que d'ores et déjà, il a consenti à sa perte, qu'il emprunte la voie théopathique du renoncement ou la voie théurgique de la conquête, qu'il se veuille saint ou sorcier, qu'il s'attache à éteindre en lui la passion consumante de vivre ou qu'il s'y livre sans réserve ».

tation culturaliste qui se fonde sur un humanisme passéiste condamné par l'évolution technologique et sociale (individualisme, libéralisme, art de vivre, élitisme), et cela n'est pas non plus possible dans le cas des dissidences marginales qui situent leur idéal dans l'irréel ou le futur, faute d'un substrat réel dans l'appareil de production[146]. Institutionnalisé, car on peut vraiment douter que bien des aspects des ésotérismes, mysticismes, protestations, contestations, systèmes de valeurs contraires au noyau des valeurs dominantes, mythes, frondes, etc., ne soient pas finalement à leur place dans un vaste mécanisme récupérateur au profit de la fonction d'intégration, protégeant ainsi la réalité qu'ils dénoncent, comme une soupape, qui est une limite mais aussi une sécurité.

Abstraction et stérilité de la dissidence, conformisme plat de la participation : serait-ce là le choix manichéen « offert » à l'homme, à partir du cinéma, fait social ? Mais produire ou consommer du cinéma commercial, de masse, et « délassant », est-ce toujours satisfaire à de faux besoins, ou recevoir satisfaction illusoire des vrais besoins ? N'y a-t-il pas là, entre « vrais » et « faux » besoins, entre « satisfaction » et « illusion », une tension qui, à l'échelle des publics de masse, ouvre tous les possibles ?

Paragraphe 2 : CONTRADICTIONS ANTAGONIQUES

Il est des voies différentes d' « échapper » aux tensions et aux conflits : une première consiste à les nier, c'est l'illusion idéaliste qui est parfois à la base de certaines constructions éthiques ou de droit constitutionnel. Simple variante : faire se « résoudre » les conflits par un artifice verbal ou un optimisme affiché. Les deux autres sont soit de se perdre dans la quête de la Loi, de l'indestructible, de l'obéissance, soit de se perdre dans le refus de la Loi, la dissidence et la révolte. Il s'agit alors soit de réprimer le conflit, soit de l'exacerber jusqu'à l'éclatement, au plan des individus comme à celui des groupes. Sur

146. C'est ce que note, très lucidement, Marcuse lorsqu'il constate la « réception » psycho-sociale et politique de ces refus, et lorsqu'il établit le diagnostic fatal, aussi assuré mais peut-être moins fondé, de la disparition de toute « alternative » dans l'histoire sociale : « Le refus intellectuel et émotionnel du conformisme paraît être un signe de névrose et d'impuissance. Tel est l'aspect socio-psychologique de l'événement politique le plus marquant de l'époque contemporaine : la disparition de ces forces historiques qui, au stade précédent, représentaient des possibilités et des formes de vie nouvelles », op. cit., p. 35.

ces bases, on ne voit pas pourquoi on devrait identifier à un apolitisme, ou à une seule politisation harmonieuse au profit exclusif de l'idéologie dominante de la société industrielle développée, le contenu et la portée de propagande de la production cinématographique courante.

De ce que beaucoup de films ne proposent pas de thèmes politiques et sociaux en tant que tels, ou de ce qu'ils ne les traitent pas dans un sens favorable au développement de l'esprit critique, il serait peut-être imprudent de conclure que le spectateur n'est pas à même d'en tirer les leçons qui conviennent : au moins la prudence commande-t-elle de ne pas généraliser.

En outre, il est permis de penser que l'ouverture considérable du champ d'expérience imaginaire du spectateur, qui n'est pas accompagnée d'un accroissement corrélatif de son champ d'expérience réelle, entraîne nécessairement un équilibre nouveau des composantes de la personnalité, très différent de l'équilibre ancestral dans un milieu naturel où les champs d'expérience imaginaire et réelle coïncidaient peu ou prou, et entraîne parfois (sans que l'on puisse autrement préciser les proportions) une véritable dislocation de la personnalité.

Enfin, les effets corrupteurs du cinéma commercial, l' « effet de crétinisation »[147] par l'évasion illusoire, ou bien l'effet de perversion par le mode de solution des conflits cinématographiques (violence, meurtre ou « miracle », et non pas par choix et action efficace des personnages) ne sont pas sans ambiguïtés, et se trouvent parfois inversés justement par la confrontation avec l'expérience réelle.

Tous ces éléments amènent à penser que s'il y a une dialectique fascinante et dangereuse entre la suggestion imaginaire et l'expérience réelle, des contradictions peuvent ressortir, fondamentales, où l'expérience réelle garde ses chances, c'est-à-dire où les disharmonies logiques et les iniquités sociales demeurent manifestes en tant que telles. Au demeurant, la société exprime et défend ses besoins actuels, mais elle exprime et défend aussi, par des fonctions secondaires, des besoins dépassés mais qui reçoivent encore la sanction de l'habitude. Là

---

147. M. Duverger, Introduction à la politique, op. cit., p. 227 : « On pourrait citer bien (des) techniques de « crétinisation » du public. Le cinéma et le sport en fournissent beaucoup d'exemples. Par ces divers moyens, on plonge le public dans une atmosphère irréelle, artificielle, fantasmagorique et puérile : on le détourne ainsi des vrais problèmes ».

aussi, des contradictions peuvent surgir, dont le développement peut avoir d'imprévisibles prolongements.

Au mythe du cinéma, drogue fatale, nous objecterons sur trois points : d'abord, conclure de certaines tendances de la société industrielle avancée que cette société est désormais close, homogène, totalitaire, spécialement en France, nous paraîtrait une interprétation unilatérale ; ensuite, des contradictions réelles existent, psychologiques, sociales, qui opposent les individus, les groupes et la société, et il serait surprenant que la consommation de l'imaginaire filmique, même massive, soit susceptible de supprimer définitivement toute traduction de conscience de ces contradictions objectives ; enfin, les conditions de la négation n'existent-elles pas, dès lors que l'on peut constater l'existence de la négation ?

En premier lieu, la société moderne est une société hétérogène, qui ne peut être « close ». Sans doute l'homme a-t-il besoin d'ordre et de système, d'autorité et de stabilité, mais il ne saurait être réduit, politiquement, à cette recherche, pas plus que psychanalytiquement, il ne saurait être réduit au Sur-Moi : l'homme est politiquement ambivalent, il recherche non seulement cette sécurité de l'approbation d'autrui (et des chefs) mais encore cette autre sécurité de l'affirmation de soi ; c'est pourquoi une véritable intégration de l'individu à sa société ne peut être réduite à l'obéissance et la conformité : une véritable intégration dans une société dynamique, différenciée, suppose un complexe de proximité et de différence qui permette un ajustement harmonieux des rapports de l'homme et de la société. Une autre conception, autoritaire, totalitaire, ne peut que susciter des insatisfactions, sources de conflits. A fortiori, ne peut-il qu'en être ainsi lorsque l'on prend en considération l'impératif de mobilité (sur tous les plans) qui domine la société moderne, et la multiplicité des possibles qu'ouvrent au plus grand nombre ne serait-ce que les images et l'imaginaire des mass media. Une telle mobilité et une telle universalité des signes à déchiffrer sont en elles-mêmes, des sources d'insatisfaction, non pas seulement par la discordance de l'évasion illusoire et de la quotidienneté subie, mais encore par ce qu'elles apportent tout sauf une réponse, une certitude, un achèvement, un repos. Le signe, l'événement, le message concret, l'emporte alors, comme par saturation, sur la préoccupation de structuration, sur l'inertie structurelle. Si, comme le proposait Marcel Mauss, on comprend l'existence collective comme un « phénomène social total », alors on ne peut sous-estimer la « polémique continue »

qui unit la relation au passé et la relation à l'avenir, l'identité et la différence, le proche et le lointain[148] et qui réduit toute structuration à un équilibre, non pas immuable, statique, mais dynamique, mouvant, précaire. Jean-Luc Godard a formulé d'une manière particulièrement juste la raison pour laquelle notre cinéma, à la différence de la Russie, ne pouvait être « politiquement adéquat », au sens où il exprimerait une totalité : « Seule sans doute la Russie considère à l'heure actuelle les images qui défilent sur ses écrans comme celles-là mêmes de son destin »[149]. Sans doute, est-ce là ce qui réunit les divers cinémas nationaux d'Europe occidentale et centrale (mais à vrai dire, surtout les jeunes cinémas) dans une sensibilité commune, plus large que le « caractère national », et plus précise que les tendances universelles qui se dégagent des confrontations cinématographiques, du Brésil à l'Inde, et de Hollywood à Moscou. Sans doute, on ne peut sous-estimer que, selon l'hypothèse de Sapir, le langage de toute communauté humaine est organisateur de son expérience, forme sa « réalité sociale », et que même les actes les plus simples de perception sont parfois assujettis aux mots et autres signes[150], mais d'abord le langage des images (surtout limité au cinéma) ne saurait être assimilé purement et simplement au langage parlé, et ensuite la comparaison des cinémas soviétique, américain et d'Europe occidentale et centrale paraît justement indiquer que ce dernier langage cinématographique est plus « ouvert », moins inspiré de « totalité » nationale.

Le cinéma, commercial même, ne présente pas, par ailleurs, que des mythes, sécrétions de la classe dominante, « paroles dépolitisées »[151] d'ailleurs en fabrication accélérée par les mass media, mais le cinéma, à la conscience mythique, mythologie de l'ordre établi, mêle l'utopie, mythologie de la contestation de l'ordre établi, laquelle, réintroduisant la transcendance et la di-

148. « La structure qui définit une société ne se confond jamais avec la société globale elle-même qui garde en réserve sa puissante créativité, fût-elle endormie C'est dire qu'il existe une « révolution permanente » qui ronge les sociétés les mieux structurées ». Jean Duvignaud, Introduction à la sociologie, Paris, Gallimard, 1966, p. 62.

149. J. L. Godard : « Pour un cinéma politique », La Gazette du Cinéma, nº 3, septembre 1950, p. 4.

150. Cf. Adam Schaff, « Problèmes de l'ethno-linguistique », Diogène, 46, 1964, p. 128 : « Les gens ne vivent pas seulement dans un monde objectif, pas plus que, comme on a pris l'habitude de le croire, dans le monde des activités sociales, car, dans une grande mesure, ils sont la proie des langages qui sont devenus les moyens d'expression dans les différentes sociétés ».

151. Cf. Roland Barthes, Mythologies, Paris, Ed. du Seuil, 1957.

mension historique, ouvre le cercle de la tradition proposé par la mentalité mythique. Il fait retrouver au spectateur, citoyen du XX[e] siècle, l'opposition du Totem (principe de conservation) et du Dieu (principe d'individuation). S'il en est ainsi d'une manière évidente au cinéma, c'est bien entendu qu'il en est ainsi, aussi, dans la société. Une « loi d'inégal développement »[152] pourrait rendre compte de ces juxtapositions et de ces polémiques, réglant une société dynamique où « les particularités entrent dans la formulation générale mais ne peuvent s'en déduire »[153].

En second lieu, il n'apparaît pas que la consommation filmique soit susceptible de faire disparaître toute prise de conscience de contradictions objectives. Que la « happy end » constitue, dans la majorité des films une conclusion moralisatrice, prématurée et artificielle ; que les axes de la consommation filmique, prestige ou sexualité, recouvrant tantôt l'hypocrisie et tantôt le déchaînement, que les films, y compris ici ceux de la Nouvelle Vague, présentent le plus souvent la réalité sociale comme intégrée (si besoin est, aux dépens de l'individu) ; — tout ceci, qui est patent, n'enlève rien au fait inéluctable que les aspirations fondamentales des individus ou des groupes, lorsqu'elles ne sont pas satisfaites, ou lorsqu'elles reçoivent toujours une satisfaction purement illusoire, constituent une force explosive et développent des impulsions destructives à proportion[154]. Il ne faut pas confondre le problème du « réalisme », celui de la traduction filmique de la réalité sociale, et le problème, ici examiné, de la possibilité d'une prise de conscience critique de publics soumis à une pression orientée dans un sens illusoire. Sans doute une action est-elle exercée, dans le sens de la déformation et de l'atténuation de la conscience critique ; mais d'un autre côté, la distorsion de cet imaginaire avec la réalité sociale du spectateur peut, en sens inverse, rendre manifeste la contradiction, et donc inspirer soit l'idée de

---

152. H. Lefebvre, « L'irruption, de Nanterre au sommet ». L'Homme et la Société, n° 8, avril-mai-juin 1968, p. 51.

153. H. Lefebvre, op. cit. Au reste, rappelons le principe du cercle vicieux contre les totalités illégitimes : « Si, à condition qu'une certaine collection ait une totalité, ses membres ne sont définissables qu'au moyen de cette totalité, alors la dite collection n'a pas de totalité » Whitehead & Russel : Principia Mathematica, vol. 1, Cambridge 1925, pp. 37-38 ; ce principe logique peut aisément être pratiquement transposé en politique.

154. Cf. H. D. Lasswell, The Analysis of political behaviour, op. cit., p. 17.

la dichotomie absolue de l'imaginaire et du réel socialement inséré, soit le désir d'un dépassement.

En troisième lieu, on peut penser que les conditions de la conscience critique sont parfois réunies, dans le monde du cinéma et sur les écrans des salles, si l'on constate l'existence de films et de projets dont la raison d'être, la nature et la portée sont précisément l'éveil et le développement de cette conscience critique.

Sans doute, s'agira-t-il toujours de phénomènes qui, quel que soit leur intérêt humain ou leur qualité artistique, souvent éminents, sont quantitativement peu importants dans l'ensemble de la production qui est programmée ; mais il ne s'agira pas toujours de films « marginaux » par rapport aux circuits traditionnels de production et de commercialisation, non plus que de films à budgets réduits. La volonté absolue d'être un créateur véritable, un intellectuel authentique, un témoin scrupuleux n'est jamais, il faut bien le reconnaître, normalement que le fait d'une minorité : bien peu — et pas seulement chez les cinéastes — acceptent de se sacrifier dans un véritable projet, jusqu'au point où, selon les termes de Hegel, « la conscience devient devant elle-même une énigme »... Mais de tels cinéastes existent. Et des films existent, qui prouvent que la négation est interne et féconde. Il s'agit pour ceux-là non point de faire s' « évader » le spectateur, mais de l'inspirer et le soutenir dans un effort de culture et dans les luttes de la vie. Il s'agit de faire surgir la beauté des contradictions mêmes de la vie, il s'agit de faire des films « forts » qui rendent plus forts leurs spectateurs. Il s'agit d'annoncer, sinon d'accomplir, une participation encore virtuelle de l'individu à la société, il s'agit d'affirmer que l'absence aussi fait partie de la réalité, que l'histoire (passé ou utopie) et le sentiment du collectif (divin ou social) sont des dimensions nécessaires pour que la conscience de l'homme soit authentique : « Un grand film ? Evangile de demain. Pont de rêve jeté d'une époque à une autre, Art d'alchimiste, grande œuvre pour les yeux. Le Temps de l'Image est venu ! » proclamait Abel Gance déjà en 1927[155] ; le cinéaste, dans la créa-

155. In : L'art du cinéma, Paris, Seghers, 1960, p. 62. Cf. Raymond Aron, « Dimensions de la conscience historique », op. cit., p. 39 : « Notre conscience politique est et ne peut pas ne pas être une conscience historique » ; P. H. Simon, L'esprit et l'histoire. Essai sur la conscience historique dans la littérature du XX^e siècle, Paris, Colin, 1954, p. 15 : « L'histoire, à notre époque, se pense couramment au futur ».

tion, va mêler la vie et le rêve, la technique et l'idéologie, il s'aidera peut-être de concepts philosophiques ou politiques comme d'outils[156], et peut-être aussi, s'il a du génie et si d'autres conditions sont réunies, travaillera-t-il à préfigurer, par sa cosmogonie filmique, une réalité politique possible ?[157]

156. Voir exergue du présent chapitre.

157. Cf. Auguste Comte, Discours sur l'ensemble du positivisme, Ed. du Cinquantenaire, p. 302 : « Malgré l'état empirique de l'art politique, toute grande mutation y est précédée, d'un ou deux siècles, par une utopie analogue, qu'inspire au génie esthétique de l'Humanité un instinct de sa situation et de ses besoins ».

DEUXIÈME PARTIE

AGONISTIQUE MANIFESTE : DE LA POLITISATION ANTAGONIQUE A L'UTOPIE RÉVOLUTIONNAIRE

L'homme se définit-il par la révolte ? L'humanité implique-t-elle conscience déchirée et conduite conflictuelle de l'individu avec lui-même, avec le groupe, avec la nature ? Si une certaine science politique américaine laisse entendre qu'il y a là, pour tout dire, pathologie, et que l'inadaptation des individus ou des groupes aux plus grandes collectivités, puisqu'elle prend sa source dans des frustrations d'ordre psychologique, relève essentiellement de thérapeutique psychiatrique et de transferts convenables, par contre la pensée européenne se reconnaîtrait volontiers dans la première orientation : qu'elle s'informe en des philosophies de la liberté individuelle (libéralismes, existentialismes) ou au contraire en des mystiques totalitaires (fascismes), elle constate toujours au départ l'inéluctable conflit qui oppose la nature à la société, l'individu à la société, l'homme à l'homme, et les instincts et la conscience de l'individu en lui-même. Au niveau de l'élaboration scientifique, ce sont aussi sur les éléments contradictoires, et conflictuels, que la pensée européenne s'appuie pour proposer une explication (psychanalyse, sociologie des classes sociales, théorie des élites...). Sans que la puissance des tendances intégrantes soit niée, ni même le plus souvent condamnée, c'est plutôt dans l'opposition à ces tendances, ou leur maîtrise par l'individu, qu'est vue l'éminente dignité de l'être humain, son « humanité », ainsi que le caractère supérieur de l'organisation sociale qui est la sienne.

L'instinct de différenciation, sorti des profondeurs de l'homme ou de la dynamique des groupes, bénéficie ainsi en Europe, et surtout en France, de l'appui des intellectuels : n'est-il pas en outre assimilable au principe actif, au moteur des périodes de « désintégration par la connaissance » qu'Elie Faure[1] opposait, en une alternance de rythme variable et parfois précipité, à ce qu'il appelait les « intégrations par l'amour » ? Ses formes sont diverses, et plus ou moins nuancées, de l'esprit de critique à

1. L'Esprit des formes, Histoire de l'Art, Les Editions G. Crès et Cie, Paris, 1927.

l'esprit critique, de la satire à l'ironie, de la révolte à l'obéissance résistante...

Or, suivant le chemin de la philosophie et de la critique, l'art en général, et l'art cinématographique d'une manière particulièrement aiguë vont exprimer cet instinct de différenciation de manière telle, tout à fait privilégiée, qu'ils vont apparaître, pour la période, comme s'identifiant à lui. Sans doute l'art a-t-il toujours plus particulièrement exprimé de la société ce que M. Etienne Souriau appelle « les forces instauratives[2] », mais l'art français contemporain, mais l'art français du cinéma, paraissent bien se poser d'abord comme négation (dans la mesure où les films ont une prétention artistique et non platement alimentaire), et l'on dirait alors que le cinéaste, l'artiste, s'est investi d'une mission de haute exigence qui le conduit, en même temps qu'il nie l'ordre établi, à affirmer son art dans la négation de lui-même : négation de ses techniques, de ses principes, de sa nature, jusqu'à la dissolution toujours recherchée et jamais atteinte.

Une telle exigence, une telle recherche, et finalement une telle licence atteint par l'artiste dans la pratique de son art (assouplissement de la technique, virtuosité, et acceptation de l'audace par le public) constituent autant de concessions faites par le créateur, et par la société à travers lui, à la nature ou à une société virtuelle : défoulement, appel à l'instinct, vertige de la fréquentation de l'anti-culture (le « danger » culturel, le « tabou ») ; en bref, infidélité à la société politique instituée et actuelle. Mais cet antagonisme entre l'artiste et la société ne se limite pas au terrain de l'esthétique et ne se résume pas en hardiesse de forme, mais se développe aussi en des positions hostiles de l'artiste aux valeurs, notamment politiques, de la société établie. On va même parfois identifier à partir de la création, car l'acuité les rend sensibles, les antagonismes à « la politique », en ignorant ou sous-estimant les aspects de politique irénique de l'œuvre d'un réalisateur ou d'un film en particulier. Nous avons cherché à éviter ceci, qui selon nous aurait été une erreur. Mais il est certain que c'est bien le sens le plus habituel de la politique, que l'on peut rencontrer et utiliser avec facilité lorsqu'il s'agit de rendre compte des antagonismes politiques, des problèmes politiques tels qu'ils sont vus par le cinéaste

2. « L'art et la vie sociale », Cahiers internationaux de Sociologie, vol. V, 1948, pp. 92-93.

dans une perspective d'opposition et de contestation, antagonismes qu'une certaine production cinématographique française offre indéniablement à l'observation.

Sans doute le naturel du cinéma français est-il d'être dans une liaison ambiguë mais étroite avec la politique : prétend-on d'ailleurs abusivement chasser celle-ci par la porte (impératifs de commercialisation, interdits de censure), elle rentre par la fenêtre (tensions propres aux créateurs ou à leurs créations, ou conflits qui travaillent la société politique elle-même). Il n'est pas possible, dans ses conditions objectives et subjectives, que tout le cinéma français dise quelque chose, et il n'est pas possible de tout dire ; mais un cinéma politique, d'opposition, de contestation politique et sociale est possible, puisqu'il existe.

Mais pour comprendre le sens et la portée d'un tel cinéma, il faut combiner des idées d'une manière analogue à des axes de coordonnées : l'axe des « niveaux » de politisation, du plus généralement politique au plus précisément politique, l'axe du « sens » de la politisation (de l'intégration politique à la politique désintégrante), l'axe de la « finalité/technicité » politique s'agissant du cinéma : on voit que le problème ne peut être résolu dans un plan, que la réalité qu'il systématise dans ses données est à n dimensions : cette allusion à la figuration algébrique n'a d'autre ambition que d'illustrer la complexité des recoupements qui distribuent la matière, et qui délimitent d'abord l'étude des propositions doctrinales sur la finalité politique, engagée, militante du cinéma français, ensuite l'étude des techniques de propagande au cinéma, dont les structures propres déterminent l'efficacité, enfin l'étude des « agressions » filmiques à contenu ou portée politique dans la production programmée en France, au grand jour des salles ou dans la nuit de la clandestinité.

4

SYSTÈMES

« Le cinéma attend — comme toute manifestation humaine d'importance — d'être l'enjeu des batailles d'écoles » écrivait, au seuil de notre période M. Fourre-Cormeray, Directeur général du Centre National de la Cinématographie[1]. C'était de bonne et opportune prophétie. Les vingt années qui allaient suivre allaient faire lever les germes que l'avant-guerre avait semés dans la plus grande confusion, des valeurs esthétiques et politiques, et auxquels des idées toutes nouvelles devaient s'ajouter, de la Libération à l'après-colonisation en passant par la guerre froide, du naturalisme et du romantisme social au nouveau cinéma français en passant par la « Nouvelle vague ».

Simultanément, ressortent de la période l'intérêt que les puissances politiques du monde portent au cinéma et d'autre part la prise en charge de ce moyen de communication de masse par les grands systèmes idéologiques qui animent ou prétendent animer l'action de ces puissances, de nos jours. Le marxisme, non sans nuances, dissensions ou volte-face (les débats de la critique cinématographique marxiste sont un domaine où le pluriel qui distingue parfois entre « les marxismes » apparaît dépouillé de toute virulence polémique), le catholicisme, tant par les délibérations d'instances officielles de l'Eglise que par l'action catholique ou par d'autres voies, sont les deux grands systèmes qui vont dégager une doctrine en matière de cinéma et qui vont considérer le rôle du cinéma comme tout à fait important au regard de leurs objectifs.

---

1. Bulletin de l'I.D.H.E.C., n° 2, juin 1946, p. 1.

Mais en France leur action parallèle ou opposée sera contrariée et souvent infléchie par une concurrence dangereuse et multiforme : celle d'une idéologie à la limite de la formulation et pourtant vigoureuse, d'un esprit à la fois intellectuel et populiste, qui prend parfois les aspects de l'anarchisme bourgeois, et parfois aussi de vigoureuses couleurs libertaires. Finalement, cette tierce influence donnera beaucoup de ses caractères à une idéologie diffuse du milieu cinématographique, une sorte d' « idéologie cinématographique », système de l'anti-système, dans un syncrétisme original et assez séduisant, avec des pans ou des lambeaux de marxisme largement mais diversement révisé, le tout sur fond de tradition républicaine, jacobine, nationaliste et anticléricale. Le milieu cinématographique, avec la considération des hommes et du moment, expliquera beaucoup de ces antagonismes et de ces rencontres.

SECTION PRELIMINAIRE

L'IDÉOLOGIE, LA POLITIQUE ET L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

Toute compréhension de la politique implique une connaissance idéologique (quant à l'objet), et une connaissance technique : pensées, croyances et conduites ne sont pas moins révélatrices dans leurs enchaînements ou leurs emmêlements ou leur contenu original que l'observation objective et statistique des seules conduites et des autres faits techniques de l'agencement social et politique. Mais la connaissance idéologique de la politique est délicate et complexe, tout particulièrement dans la société française actuelle, pour la science politique objective (même pour une science politique synthétique qui serait autant idéopolitique que physiopolitique, la difficulté n'en existerait pas moins). Deux constatations élémentaires feront comprendre ce caractère particulier de la difficulté (qui s'impose directement à l'étude cinématographique). Tout d'abord, examinons un postulat très grossier et largement admis, bien que souvent d'une manière implicite ou détournée : le prolétariat est porteur de dynamisme, de volonté de changement ; la bourgeoisie française recherche la stabilisation du mouvement social, elle est conser-

vatrice. Sans doute, peut-on apporter des arguments sérieux à l'appui de cette thèse, qui a — et pour l'essentiel, peut-être — un fond de vérité relative. Mais il ne serait pas bien difficile de montrer, une fois réglé le problème de la terminologie et de la détermination de ces entités « prolétariat », « bourgeoisie », que le prolétariat (peuple, individus et masse) est à bien des égards aussi un frein au dynamisme social, tant par sa proximité plus grande des besoins vitaux que par la récupération sentimentale qu'il fait de représentations collectives dépassées, d'origine bourgeoise ou non. De même on pourrait évoquer les incessantes recherches et adaptations que mène la bourgeoisie française ou telles de ses couches pour assurer la pérennité de son influence dans un univers mouvant. Or, tout ceci qui pourrait à la rigueur être intégré sans risques de faussements excessifs dans une étude théorique ou qui pourrait ressortir d'une enquête directe, est infiniment plus dangereux à exprimer dans, ou interpréter par, un épisode ou un personnage de film... En second lieu, il n'est pas excessif d'admettre, sans autre démonstration, l'idée qu'une véritable possession émotionnelle d'une société par le cinéma, la « dramatisation » en quelque sorte « nationale » des problèmes qui sont traités par les films suppose une définition claire (proposée par les hommes politiques, développée par les structures institutionnelles, bénéficiant d'un large consensus) des fondements de cette société et de ses buts politiques essentiels. Le cinéma a joué ce rôle en Union Soviétique à certains moments de la dictature stalinienne ; il l'a joué aussi à Hollywood, et sans doute contribue-t-il encore avec les autres mass media à ce que la possession émotionnelle de la population américaine par l'image, par notamment les techniques de typification dramatisante, atteigne un très haut niveau. Mais en France, qui peut croire que les conditions sont réunies, ou ont été réunies naguère (sauf en de très brèves périodes), pour que le cinéma joue un tel rôle ?

Par conséquent, de ces exemples, il ressort que l'appréciation qui pourra être faite des véritables intentions idéologiques des forces politiques françaises en ce qui concerne le cinéma, et du succès plus ou moins grand de leurs tentatives, devra en outre tenir compte, de manière spécifique, de l'importance et des autres caractères du film dans notre société où n'existent ni définition claire, ni répercussion officielle systématique, ni acceptation quasi-unanime d'une quelconque philosophie politique, et où le film ne s'est pas totalement libéré dans les mentalités du peuple ou de certaines élites du préjugé selon

lequel il serait — par nature — soit de l'ordre des distractions faciles et vulgaires, soit recherche, création, miracle pur et de pure esthétique. On étudiera par conséquent ces limites que sont, pour le cinéma, la négation de son caractère idéologique, d'une part, et d'autre part le vertige de l'esthétisme.

Paragraphe 1 : POLITISATION IDÉOLOGIQUE

Mais d'abord la mesure doit être prise des caractéristiques essentielles de l'idéologie dans ses rapports avec la société et avec l'art. Il semble qu'on puisse dire de l'idéologie qu'appréciée dans son rôle, elle est médiatrice, et qu'appréciée dans son intensité elle est dogmatique. Ce sont ces deux idées qui vont être développées.

L'idéologie est médiation. — Il est bien connu qu'une véritable pensée « politique », (c'est-à-dire non pas seulement quant à l'objet réfléchi, mais au sens plein) est anticipatrice et comme « prospective » ; elle l'est parce que finalisée, elle l'est dans son esprit pratique de réalisation de ses fins — ou bien elle cesse d'être politique et devient rêverie compensatoire de frustrations. Dans ce mouvement anticipateur, la pensée politique utilise des informations actuelles pour construire ses prévisions, en déplaçant le centre d'intérêt de l'intelligence selon les problèmes qui paraissent devoir se poser : une dialectique interne à la fois rapide et serrée entre la visée prévisionnelle et la documentation factuelle caractérise l'intelligence politique au niveau stratégique, elle construit dans ce va-et-vient une théorie politique (tant par son sujet, qui est de l'ordre des rapports politiques, que par son objet, qui ressort de « l'art politique »). Mais une autre dialectique, externe, unit ce processus d'élaboration théorique à un processus de diffusion et d'épreuve : de vulgarisation et de réalisation aussi, et ce second processus est idéologique. L'idéologie est le système médiateur entre d'une part la théorie et d'autre part l'action, entre d'une part une conception spécifique du monde s'ordonnant plus ou moins autour d'un principe dernier, et d'autre part l'action politique. Ainsi entendu, en liaison/opposition avec la théorie scientifique, le concept d'idéologie (qui n'est plus synonyme de superstructure intellectuelle), conglomérat d'éléments de théorie scientifique, de sublimations, de rationalisations secondaires, de vulgarisation, a pour fonction de déclencher des attitudes favorables, au moyen (et c'est une caractéristique) de symboles. Mais elle n'est pas que médiatrice entre le théoricien et la masse, elle est

aussi médiatrice entre l'individu et aussi bien la théorie que la réalité (toutes réalités). C'est pourquoi elle est souvent justifiée[2], et les fonctions qui lui sont attribuées, même si elles son apparemment différentes, en mettant par exemple l'accent sur les conflits de valeurs que l'idéologie systématise et « dramatise »[3], peuvent finalement être ramenées aux précédentes.

Entre le public et l'œuvre cinématographique, la médiation ce sera l'affichage publicitaire, ce sera l'ouvreuse et sa petite lampe : mais ce sera aussi et surtout l'idéologie politique, en tant qu'elle est cadre de référence du spectateur politisé, en tant qu'elle est cadre de référence du spectateur même non consciemment politisé, mais simple lecteur de critique cinématographique, enfin en tant qu'elle est cadre de référence inconscient du spectateur. C'est en effet, sous l'aspect principal de la critique cinématographique que, en France et pour la période, l'idéologie politique est manifeste dans le cinéma ; ce n'est pas à dire qu'elle jouerait un rôle moindre au niveau de la création chez les auteurs et metteurs en scène mais elle est souvent moins manifeste, à ce niveau, pour le spectateur. Cette importance de la politisation idéologique de la critique s'explique par le talent de certains critiques cinématographiques, en même temps militants « engagés » d'extrême droite ou d'extrême gauche ; elle s'explique surtout par l'accélération de la recherche esthétique et l'accélération des transformations sociales de ces vingt années d'après-guerre : l'actualité se rétrécit jusqu'à devenir instantanée, et une catégorie suprême s'impose aux Français : le « nouveau », qui broie tout le passé de l'homme et son présent, et se détruit lui-même dans l'instant. La critique en est valorisée dans sa fonction de médiation, et d'autant plus valorisée qu'elle est moins impressionniste, plus idéologique et peut-être plus dogmatique. Car le spectateur trouve dans la critique le réconfort de la permanence, de la stabilité (plus ou moins), et de son adaptation au cours du « nouveau » cinéma. Il arrivera parfois, au contraire, que le critique cinématographique assouplisse ses conceptions esthétiques et politiques

---

2. Par exemple : R. Aron, La lutte de classes, op. cit., p. 254 : « L'idéologie est socialement et historiquement nécessaire ».

3. M. Duverger, op. cit., pp. 140-141 : « Les idéologies jouent deux rôles principaux dans le développement des antagonismes politiques. D'une part elles coordonnent et systématisent les oppositions particulières, et les insèrent ainsi dans le cadre d'un conflit global. D'autre part, elles donnent à celui-ci le caractère d'une contestation sur les valeurs, qui suscite un engagement plus profond et plus total ».

jusqu'à les mouler, tout en prétendant les maintenir, aux moindres avatars des modes cinématographiques ; dans ce cas, la stabilité est recherchée sur la crête de la vague, la permanence dans l'identification au rythme du changement...

Toutefois, on ne saurait considérer la période 1945-1968 comme homogène tant du point de vue de l'importance et du contenu des idéologies respectives dans la société que du point de vue de leur impact sur le cinéma français. On a avancé que les idéologies seraient en déclin dans notre société : c'est une supposition qui se nourrit d'indices impressionnants, mais souffre la contestation ; l'affaiblissement des idéologies c'est une constatation. Mais pour l'étude du cinéma il faut traduire ce résultat, il y a lieu de tenir compte de ce que l'idéologie politique assure une fonction très proche de celle de la religion ou de celle de la pensée mythique. Le succès de l'une compense la décadence d'une autre. Les idéologies politiques avaient bénéficié, dans la période antérieure, du déclin relatif de l'idéologie religieuse, et l'affaiblissement actuel ou la crise des idéologies ouvertement politiques s'accompagne de compensations mythiques (s'appuyant en particulier sur les mythes de la technique), mais inversement, à notre époque, la pensée mythique trouve un terrain de survivance favorable dans la politique au niveau idéologique : en France en particulier, un fait historique quelconque n'est pas seulement un élément d'une série non-réversible, il est aussi, bien souvent, un schème permanent, isolé, « substantialisé », et manipulable en tant que tel (par exemple : le « Mur de l'Atlantique », les « Accords Blum-Byrnes », le « 13 mai », la « Nouvelle Vague », la « Laïcité de l'Etat », signifient, en milieu cinématographique autant qu'en milieu politique, sans doute bien plus et autre chose (au plan des mentalités, et de la manipulation des représentations collectives) que les réalités déterminées et spécifiques que ces expressions désignent pour la science historique, un schème, un mythe que l'on peut jeter à la figure d'un adversaire selon les règles connues d'une balistique verbale et imagée. Or, le cinéma exprime au mieux les schèmes mythiques : on peut s'attendre que les points de rencontre avec l'idéologie politique seront d'origine cinématographique (compensation mythique à l'idéologie), ou d'origine idéologique (emprunts de mythes idéologiques), ou d'origine mythique (commune aux schèmes idéologiques et aux thèmes cinématographiques). Ces points de rencontre sont donc nombreux, même s'ils ne sont pas toujours évidents, entre l'idéologie et le cinéma français. Mais en outre la régression

relative de la politique sous sa forme idéologique, depuis 1945, n'est pas un phénomène constant, ni linéaire : elle est inégale, et connaît des exceptions ou des compensations : les débats idéologiques sur l'art, en France, n'ont ni une grande acuité ni une place désormais négligeable, mais ce qui est intéressant, c'est que le cinéma paraisse justement, à contre-courant des idéologies politiques dans la société et à contre-courant aussi, jusqu'à un certain point, des idéologies politiques dans l'art en général, nourrir une politisation idéologique, au niveau de la critique et de certains créateurs, *qui est très vive et en développement*. Bien entendu, il faut aussi confronter cette politisation idéologique au cinéma avec les phases d'ensemble des idéologies depuis 1945 : on distinguera sans trop de difficulté une phase conquérante à partir de la Libération du pays ; puis une phase de repli défensif, de durcissement intérieur, qui prend son origine dans la division internationale et se marque en France surtout à partir de 1950 ; enfin, une troisième phase, d'ouverture et d'assouplissement, fait succéder sur le front idéologique à la guerre de position, progressivement, une guerre de mouvement — mais la datation en est plus délicate : cette mutation relative des idéologies s'est sans doute déclenchée, sous certains aspects, dans les dernières années de la IV^e^ République, et sous d'autres aspects dans les premières années de la V^e^ République. Au cinéma aussi, avec un certain décalage, on peut retenir trois périodes principales : jusque vers 1959, c'est (dans l'ensemble) le cinéma français « classique », post-naturaliste, romantique, plein de finesse et doté de nombreuses qualités estimables mais un peu lassantes pour le public ; puis déferle la « nouvelle vague », en 1961 (mais annoncée en 1959) ; enfin, à partir de 1963, c'est une autre époque qui commence pour le cinéma français, où se mêlent les influences du cinéma classique passé au travers de la vague, celles d'une « nouvelle vague » passablement rentrée dans le rang de la production commerciale, et plus tout à fait nouvelle et celles enfin d'un « jeune cinéma » ou « nouveau cinéma » plein de promesses et d'ambition. Les événements de mai-juin 1968 constituent certainement à la fois l'achèvement de la période et la source d'un développement qualitatif nouveau et capital pour le cinéma français, considéré, sous tous ses aspects, du point de vue de la politisation. Cette dernière période, depuis 1963, coïncide avec l'assouplissement des idéologies, ou plus exactement avec une forme d'assouplissement qui consiste chez nous à faire coexister, en place des anciens *ensembles* idéolo-

giques, un certain nombre de *thèmes* idéologiques, pratiquement juxtaposés et reliés entre eux parfois d'une manière un peu artificielle : cette évolution des idéologies en thèmes idéologiques (qui est la conséquence d'une crise et d'une recherche) diminue encore la distance entre politique et cinéma, car d'une part, l'idéologie est rapprochée de la façon dont elle peut être traduite en langage cinématographique, et d'autre part, cela correspond à la structure de la production cinématographique française envisagée du point de vue de ses ambitions idéologiques, qu'elles soient esthétiques ou politiques : on est en face d'une profusion d'œuvres ; on peut citer, admirer, respecter des acteurs, des réalisateurs, et en grand nombre relativement ; mais on ne voit pas de grand mouvement qui porte une génération de créateurs dans une recherche esthétique ou d'esthétique politique, déterminée et organisée ; ce qui frappe, jusqu'au printemps 1968, c'est l'absence d' « école » française du cinéma, et même l'absence d' « écoles » dignes de ce nom à l'intérieur du cinéma français. Par conséquent ce ne sont pas des écoles, ou une école, ni un mouvement d'ensemble coordonné qui a pris en charge, du point de vue de l'expression cinématographique, la remise en cause générale des valeurs qui caractérise ce dernier après-guerre, surtout à travers notre cinéma, une partie de notre cinéma.

Ces données ont contribué à conserver au cinéma français une allure un peu désordonnée, dans un climat intellectuel relativement libéral[4]. Il s'ensuit qu'on peut considérer le cinéma français comme un système d'ajustement idéologique mutuel, où la solution des conflits de valeurs qui se produisent (compte non tenu des incitations à l'autocensure, et de la censure) varie d'une espèce à l'autre, d'un film à l'autre.

Il va de soi que c'est un système peu satisfaisant, au moins d'une manière avouée, pour les tenants des idéologies respectives, et spécialement les plus globales et les plus systématiques ! Car, appréciée non plus dans sa fonction de médiation, mais dans son développement en intensité, une idéologie tend à se construire en ensemble totalitaire et dogmatique.

---

4. « Le pluralisme des moyens d'information est un élément du pluralisme du régime, à côté du pluralisme des partis politiques », M. Duverger, op. cit., p. 220. De même, on peut dire que le pluralisme intellectuel d'un moyen d'expression tel que le cinéma, même le cinéma de fiction, contribue lui aussi, dans une certaine proportion, au pluralisme du régime politique, comme il en est un reflet, même déformé.

C'est une caractéristique qui n'a aucun égard au caractère de droite ou de gauche d'une idéologie politique ou religieuse que la soumission aux idéologies entraine une prédétermination des opinions et conduit à un plus grand dogmatisme ; c'est là un résultat d'expérimentation positive[5]. D'autre part, on doit estimer que joue dans le même sens, mais lors de l'élaboration idéologique, la volonté des « totalités » politiques, ou des groupes qui aspirent à devenir des « totalités », ou même parfois de sous-groupes particulièrement vigoureux, de construire pour leur justification et leur service une Dogmatique qui, selon les groupes, intègre plus ou moins étroitement le champ de la morale, celui de la politique, celui de l'art et même parfois jusqu'aux techniques[6]. Le pluralisme idéologique du cinéma français, champ d'ajustement mutuel où les interventions autoritaires conditionnent le produit sans en avoir la maîtrise, va à l'encontre, on peut le penser, des désirs des hommes politiques qui, se succédant dans la conduite des affaires, ont eu ou ont, sous la IV^e^ comme sous la V^e^ République, la responsabilité du Pouvoir et la tutelle du cinéma. Mécanismes financiers d'aide au cinéma et censure ont montré quelles étaient les limites que le pluralisme politique et l'Etat de droit opposent à la satisfaction de ces désirs. Mais par contre, ce sont les désirs d'autres hommes politiques que ceux du Gouvernement qui vont être directement contrariés, sur un plan essentiellement idéologique, par les structures du cinéma français à cet égard : plus idéologues d'abord par doctrine, et ensuite parce que dans l'opposition, les communistes vont tenir de fortes positions idéologiques dans le cinéma français, mais ces positions ne leur donneront pas la victoire dans le secteur. On pouvait s'attendre à ce que, sauf l'Etat, ce soit le Parti communiste qui développe la plus forte emprise idéologique sur le cinéma : n'en a-t-il pas le contrôle syndical ? N'est-ce pas un domaine qu'il « protège » avec constance, sur le plan économique, fiscal, et de l'indépendance nationale ? N'y comp-

---

5. Rokeach M. « Political and religious dogmatism : An alternative to the authoritarian personality ». Psychol. Monog. 70, n° 18 (n° 425, 1956), p. 4.

6. Cf. H. Lefebvre, Introduction à la Modernité, Préludes, Paris Ed. de Minuit. 1932 (Arguments, 9), p. 239 : « Tout ordre établi, issu d'une Révolution ou d'une Restauration, souhaite un classicisme qui le justifie. Chaque pouvoir d'Etat secrète un dogmatisme qui a pour fonction et pour ordre dans l'Ordre général de le légitimer. Toute bureaucratie, d'Eglise ou d'Etat, a eu et aura sa philosophie, son système, sa doctrine de l'Etre (ontologie), son critère de ce qui est ou n'est pas. Des institutions analogues, quel que soit leur « contenu » politique, veulent une morale et une esthétique. Les raisonnements du Pouvoir, ce sont des raisons d'Etat ».

te-t-il pas des militants très nombreux, dévoués, et parfois prestigieux ? Et n'est-ce pas lui qui, d'une manière générale dans notre pays, s'est présenté pendant de nombreuses années comme le seul véritable concurrent du régime politique, économique et social en place, en justifiant cette ambition par un très grand effort de systématisation doctrinale et par un esprit de parti extrêmement vigilant ?[7] Or, cette idéologie que le Parti Communiste Français avait à proposer à l'usage des cinéastes, critiques et spectateurs, c'était, sauf dans la toute récente période, un marxisme dit « orthodoxe », dont l'orthodoxie était garantie par les définitions d'un Jdanov ou d'un Revaï et par les contrôles de tout un fonctionnariat d'appareil, sans parler des surveillances bénévoles : ce n'est pas, pensons-nous, porter un jugement polémique, que dire que cette idéologie était dogmatique et totalitaire, et son application tyrannique. Les phénomènes de relâchement des disciplines politiques (internationales, idéologiques et de politique intérieure) du mouvement communiste se traduisirent en France avec quelque retard sur le plan idéologique, et non sans une répugnance initiale et de grandes précautions tactiques, mais enfin, cela se produisit, en France aussi ; le Parti Communiste Français révisa sa position sur les problèmes culturels, et modifia sa praxis. A partir de ce moment, en milieu cinématographique, deux évolutions se profilèrent : d'une part, l'idéologie proposée par le Parti communiste ne fut plus en disharmonie accusée avec les représentations et les valeurs plus ou moins dominantes du milieu cinématographique, mais au contraire, devint une référence bien acceptée par le milieu cinématographique des artistes et des réalisateurs ; d'autre part, ce relâchement entraîna en premier lieu une diversification idéologique pour les artistes et intellectuels à l'intérieur du mouvement communiste français, et en second lieu, beaucoup plus typique de l'allure qu'a prise la critique cinématographique marxiste en France, une floraison de groupes et de revues en marge de l'orthodoxie, même généreuse, et qui prétendent chacun définir la seule véritable critique marxiste qui vaille. Cette prolifération de « sectes » dans ce secteur de l'opinion cinématographique, dont on peut se demander si elles sont d'abord le fruit de l'agitation intellectuelle

7. Dans le même sens, P. Fougeyrollas, op. cit., p. 45 : « Si la conscience politique, en tant que conscience partisane, existe, il semble que l'on puisse dire que c'est chez les communistes qu'elle se manifeste avec le plus d'éclat ».

d'un milieu tel que le cinéma ou au contraire celui des dissensions de la gauche française, se nourrit elle-même, tant il est vrai, d'une manière plus générale comme l'écrit le professeur Lukic, qu' « une doctrine politique élaborée par des groupes ou des sous-groupes marginaux ou leurs membres individuels, n'est habituellement (surtout dans les sociétés avancées) ni acceptée ni comprise de la même manière par tous les membres de la collectivité dont elle exprime les aspirations politiques »[8]. Ce qui est vrai d'une doctrine politique digne de ce nom, à plus forte raison est-ce vrai de l'élaboration idéologique plus ou moins complète, plus ou moins fragmentaire et diffuse, en marge des plus vastes organisations, sur un matériau tel que le donné cinématographique avec sa primordiale polyvalence. La portée en sera double : de cette multiplicité de « sectes critiques », politisées, naîtront de multiples dogmatismes à leur échelle, et de leur variété, le dogmatisme, quelque dogmatisme que ce soit, en sera affaibli dans le cinéma français. D'autant plus qu'il ne semble pas que la culture cinématographique du spectateur de gauche, en France, soit tellement idéologique — mise à part l'idéologie de « liberté », avec toutes ses ambiguïtés, qu'il reconnaît comme sienne. C'est bien plus souvent le cinéma, d'une manière toute concrète, par ses images et ses sujets, qui fera accéder le spectateur à la conscience de certains problèmes politiques ou sociaux[9], et non pas l'idéologie qui fera établir une liaison entre la conscience politique et une situation concrète ou une valeur esthétique qui ressortent d'un film ; cette deuxième démarche est parfois celle du militant organisé, elle est celle aussi parfois du cinéphile averti : mais qui croira que l'un et l'autre constituent la grande masse des spectateurs ? Et qui croira même, que les armées idéologiques nourrissent leurs bataillons des meilleurs apports du cinéma, avec l'extrême ouverture que cela supposerait[10] ? Car on ne peut considérer

8. Radomir Lukic, « Problèmes de la sociologie des doctrines politiques », Cahiers internationaux de Sociologie, vol. XXXII, 1962, p. 89.

9. « Pour la première fois depuis le Moyen-Age, un art rencontre l'adhésion unanime des masses avant de vaincre les réticences des élites traditionnelles. Innombrables ceux qui, par sa seule médiation, ont débouché sur la connaissance artistique, la prise de conscience politique, l'interrogation morale », P. Carta et R. Mesnil, « Situation du cinéma français ». Esprit, juin 1960, p. 932.

10. Il en est de même dans d'autres secteurs de la création artistique, comme la poésie, et sans doute les cinéastes ont-ils de moindres griefs à faire valoir à cet égard que les poètes : « Chaque camp (la gauche et la droite) respecte ses poètes, les célèbre, les remercie d'exister, de témoigner pour lui, mais ne s'en nourrit pas largement, massivement, quotidiennement », G. Mounin, op. cit., pp. 61-62.

que tient lieu d'un tel effort massif d'assimilation cinématographique, la tenue de rubriques régulières de critique de films dans toute la presse politique depuis la Libération.

Aussi la conscience politique laisse-t-elle une place importante à la conscience apolitique dans le cinéma (créateurs et public), mais cette conscience d'être apolitique n'est-elle pas en général inconscience de la politique ? Et sa justification essentielle — les droits de l'Art, l'autonomie de la création cinématographique — n'est-elle pas, en particulier, illusion ou consolation ? C'est ce qu'il faut examiner maintenant.

Paragraphe 2 : ESTHÉTISME

L'apolitisme le plus naturel dans le domaine cinématographique est celui qui se fonde sur les droits de l'artiste, les exigences de l'art et le goût du public pour le divertissement. A la vérité, les deux justifications peuvent être distinguées : pur divertissement, le cinéma, spectacle populaire, ne connaîtrait point de sujets sérieux, à tout le moins ne traiterait sérieusement, « politiquement », de sujets quels qu'ils soient ; grande serait la distance du rectangle distrayant de l'écran au cercle du Pouvoir... L'argument n'est pas abandonné, quoique sa faiblesse apparaisse davantage avec les progrès du langage cinématographique, la diversité évidente des thèmes du cinéma, la profondeur avec laquelle ces thèmes peuvent être traités, et l'éloignement des origines foraines du spectacle. Mais alors, et à raison même de ces progrès, apparaît et se renforce l'argument selon lequel le Septième Art, en tant que tel, ne rend point de compte à la politique.

Que le cinéma soit un art, ou puisse l'être, l'affaire est de nos jours, semble-t-il, entendue ; au demeurant la force avec laquelle est présentée en notre domaine l'argumentation apolitique, au nom de la pure esthétique, de l'Art pour l'Art, suffirait à faire reconnaître de bonne grâce au cinéma cette dignité d'être un art... comme les autres, et soumis à des controverses philosophico-politiques semblables.

Il s'agit là d'un vaste débat. Ce n'est pas le lieu de l'épuiser, ni même de le cerner. Tout au plus est-il possible de retenir quelques points fixes, d'esquisser quelques implications.

Qui ne conviendrait, tout d'abord, que dans le principe l'imagination esthétique — « en tant que telle » — ne saurait subir d'autre soumission qu'au choix du dessin, de la proportion, de la couleur, du rythme et des oppositions ? Mais l'imagination

peut-elle être isolée en tant qu'elle serait purement esthétique ? Forme et contenu : éternel conflit ! et faux problème. De longue tradition, le contenu est de gauche, et de droite la forme ! A gauche, les grands sentiments, en forme de thèses, à droite la jouissance esthétique. A la limite, on en fait une règle d'or et on retrouve facilement Théophile Gautier : « Je suis un adorateur exclusif de la forme. Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ». Malheureusement, à toute époque, on a éprouvé — mais à notre époque et au cinéma justement, c'est plus évident — des satisfactions esthétiques de qualité où l' « idée » est indissociable de son expression, où le « contenu » est une harmonique du « contenant » : des satisfactions esthétiques qui ne seraient point telles si ne se mêlaient dans l'œuvre, indissociablement, les choses et leur sens, la technique et la pensée : la course de la voiture d'enfant sur les escaliers d'Odessa aurait-elle le même pathétique, la descente des soldats impériaux la même puissance esthétique si elles n'étaient point signifiantes au-delà des répartitions de lumière sur la toile de l'écran ? Inversement, notre époque ne nous voit-elle pas devenir, de plus en plus souvent, insatisfaits, et comme las, de la pure recherche esthétique ? L'esthétique cesse d'être esthétique.

Malheureusement encore, il n'est pas besoin d'être grand clerc pour se rendre compte que si certains cinéastes abandonnent le grand public, cause et conséquence de cette idéalisation de la forme (ou d'un contenu ésotérique), c'est en réaction douloureuse contre ce qui leur apparaît comme l'avilissement mercantile de leur art en art de masse, autant dire en industrie.

Il n'est pas question par là de contester les valeurs attribuées, à tort ou à raison, à l'art cinématographique comme à l'art en général : valeur ludique, compensatoire, magique... Pourtant, les prétentions à l'esthétisme pur au cinéma, sous les prétentions variées du formalisme et de la gratuité, apparaissent négliger que tout signe recouvre une signification ou implique un sens, au moins que tout assemblage de signes construit en forme de film cinématographique veut tout de même signifier quelque chose, même s'il exprime, comme la « Fantasia » de Walt Disney, une sensibilité musicale. De telles prétentions reposent sur un certain nombre de postulats qu'il suffit d'expliciter pour qu'en apparaisse le fondement peu solide. D'abord, l'idée d'une antithèse très artificielle entre la beauté cinématographique et le contenu didactique, de propagande. Cette antithèse repose sur la conviction que ce qui est beau ne peut « signi-

fier » quelque chose, ne peut être « utile », ne peut être « message social » ; et réciproquement que ce qui relève du message, du contenu, de l'intelligible, de la propagande ne peut être beau. Appliquée aux films, une telle conception signifie que les films pourraient ne pas avoir de contenu intelligible, de signification, de sens, n'être que jeu graphique et musical. Au niveau du public, c'est la négation que le film puisse avoir des effets autres que négligeables et transitoires, en tant que véhicule d'idées.

Une telle position emporte des conséquences pour notre étude, parce qu'elle refuse des procédures de jugement critique. Mais autant il convient de veiller à respecter les « droits sacrés » de l'art, de l'artiste, autant doit être relevée l'erreur qui consiste, sous les revendications de l'esthétisme, à refuser l'application à l'œuvre des disciplines scientifiques (et par exemple, la sémiologie ou les théories des opinions, ou la psychologie appliquée généralement à l'objet politique...). Sans doute, beaucoup échappera-t-il encore après de telles études, mais la légitimité de telles études n'en sera pas affectée. Sans doute, l'esthétique n'est-il principalement accessible que par la compréhension/participation directe, pratique, et ineffable, c'est-à-dire que par l'esthétique. Mais le projet des disciplines scientifiques qui étudient l'homme et la société de trouver elles aussi dans l'œuvre leur objet n'en est pas affecté. Le nier serait céder au romantisme, et donc à une mystique, une idéologie bien caractéristique de l'immaturité. Or, les sciences humaines traitent de signes.

Une telle conclusion ne peut être affectée non plus par le fait, incontestable, qu'un certain nombre de cinéastes, et notamment des jeunes réalisateurs, en France, toutes ces dernières années, ne reconnaît ou ne reconnaissait jusqu'ici que confusément et malaisément la vocation humaine, sociale et même politique du cinéma.

Pour ces réalisateurs, comme pour les amateurs exclusifs de leurs films qui sont toutes personnes parmi celles dont les valeurs essentielles relèvent surtout de l'esthétique cinématographique, qu'elles aient ou non le cinéma pour métier, l'intérêt essentiel de la vie revêt des aspects artistiques : l'expérience politique elle-même en sera atteinte : colorée, valorisée et dévalorisée, déformée selon que cette expérience politique permettra ou ne permettra pas la perception des formes et de l'harmonie, de la vigueur ou de la grâce ; selon qu'elle permettra ou non d'imaginer des cadrages et des rythmes satisfaisants,

ou des contrastes photogéniques. Ainsi éprouvé au travers d'un prisme esthétique, le fait politique donne lieu naturellement à des expressions sublimées, le cas échéant, en tout cas n'est jamais considéré d'une manière positive, dans ses tenants et ses aboutissants : la beauté de la cérémonie primera la portée politique de celle-ci, au point qu'au lieu de faire ressortir cette dernière, l'œuvre l'oubliera ; la noblesse d'une attitude ou le pathétique d'une situation renverseront les sympathies raisonnablement attendues d'une analyse proprement idéologique du sujet et de l'intrigue...

Au surplus, même si l'on affecte de négliger cette déformation, le choix d'un thème politique n'entraîne pas nécessairement un traitement politique de ce thème par le film : le politique devient alors prétexte ou matériau « non-signifiant », comme dans « Quelle joie de vivre » de René Clément[11]. Inversement, la portée politique ou sociale d'un film peut dépasser infiniment le thème qu'il développe ou effleure, et un auteur de film (par exemple, Robert Bresson) peut « situer » tel de ses films (« Les Dames du Bois de Boulogne ») d'une manière précise, évidente et contraignante pour le spectateur, alors que Robert Bresson est bien loin de tout souci de témoignage social : les personnages de son film possèdent une densité sociale peu commune, et peut-être même d'autant plus forte qu'elle n'est pas « dite », exposée, mais qu'elle se développe de l'action et de la succession nécessaire des images.

Mais ces réserves atteignent plus le rapport des intentions à l'œuvre, ou le rapport des matériaux à l'œuvre, que le rapport de l'œuvre aux autres concrétisations sociales, et à sa détermination sociale. Sans prétendre expliquer le phénomène artistique dans son intégralité, on peut poser que le cinéma est langage. Cette proposition ressort évidemment de la théorie des communications, mais elle est aussi fréquemment admise, et parfois avec une sorte d'exaltation, par de nombreux cinéastes, souvent parmi les plus grands : « Je construirai un langage nouveau », disait Eisenstein. Plus tard, Robert Bresson, de la prévision volontaire passera au constat : « Le cinéma n'est pas un spectacle, il est une écriture ». Entre eux, Alexandre Astruc avait annoncé l'utilisation de la caméra comme d'un « stylo »

---

11. Cf. Lefevre, Image et Son, 188, p. 83 : « Certes on cite Bakounine, on évoque la propagande par le fait, on ridiculise le sabre et le goupillon, mais tout cela constitue les ressorts comiques d'une comédie. C'est davantage un divertissement qu'un film politique ».

pour « écrire » le monde[12]. Langage, le cinéma exprime un contenu : c'est ce qu'expriment Louis Daquin[13] ou Jean Vigo (« Un appareil de prise de vues n'est tout de même pas une machine à faire le vide ») ; ce contenu est ordonné (de quelque manière que ce soit), il est expression ordonnée du monde, il est arrangement plus ou moins intelligible de toutes les données brutes du monde : il y a là offre d'intelligibilité de la part du cinéaste et demande d'intelligibilité de la part du spectateur : celui-ci trouve dans les contenus mêmes les plus prosaïques et limités des éléments qui lui servent à « structurer » son univers. Fearing a montré[14] que cette aide dans l'universel effort de structuration des individus (et des groupes, croyons-nous) représente la « relation organique élémentaire » entre le film et la vie humaine, qui explique la nature et la portée de l'impact filmique sur notre culture. De manière analogue, mais plus simple et plus accessible, on peut dire que l'œuvre cinématographique est une médiation, un moyen de découverte et de liaison entre la réalité de l'artiste et la réalité extérieure à lui, entre le cinéaste et le public, entre l'événement et la caméra... Dans cette relation, on peut voir une double qualification politique. D'abord le film contient un élément d'expression de la vie, et à ce titre est déjà engagé dans son contenu comme dans ses formes : le langage cinématographique exprime une culture, est un produit d'une culture. Ensuite, le film propose un élément d'appréciation de la vie, comme toute esthétique ou œuvre esthétique : car le langage cinématographique est non seulement produit de culture, mais fait partie de la culture, est un élément important de cette culture, et surtout est une condition de la culture : condition diachronique, par l'apprentissage qu'il offre à l'enfant, condition synchronique par l'architecture similaire qu'il présente des mentalités et, finalement, de la société. Cela apparaît évidemment de la critique cinématographique[15] mais aussi de la création filmique proprement dite. Car d'une

---

12. Sur le cinéma langage, voir : Débat de Pesaro, 1966, Cinéma 66, n° 108, p. 122.

13. « Tout art est moyen d'expression. Il ne peut exister d'œuvre d'art purement formelle », Daquin, op. cit., p. 22.

14. F. Fearing, « Influence of the Movies on Attitudes and Behavior », op. cit., pp. 78-79.

15. « Il n'est pas vrai, l'argent ayant de l'odeur, aucune esthétique n'étant innocente que l'on puisse écrire le même texte pour L'Humanité et La Croix, Rivarol et Le Libertaire, Candide et L'Express, Télérama et Les Lettres françaises », C. Gauteur, Image et Son, n° 188, p. 136.

part, il ne peut être contesté que « l'assimilation esthétique suppose une conscience humaine »[16], la conscience esthétique n'étant qu'un aspect de la conscience sociale ; et d'autre part on doit également convenir que le film ne saurait échapper aux inévitables processus de valorisation qui résultent de la confrontation avec des types de conduites ou avec des normes idéales, tels que les films en présentent d'abondance. Ces processus de valorisation affectent aussi bien le spectateur que le critique ou l'observateur le plus « objectif »[17]. Mais il va de soi que le spectateur, élément d'un public de masse, les développe souvent d'une manière inconsciente, ou bien est livré d'une manière insidieuse aux valorisations du film ; car il n'est pas possible de concevoir un pur divertissement qui serait complètement indifférent aux normes morales et psychologiques et l'intention la plus « pure » pave un enfer de normes morales, par la simple contrainte du « modèle » social issue du pouvoir de l'image[18] ; c'est ce qu'exprime, d'une manière infiniment plus riche, Orson Welles dans une déclaration de grand retentissement : « La moindre parole que profère un artiste est l'expression d'une attitude sociale. Un artiste doit confirmer les valeurs de la société dans laquelle il vit ; ou bien il doit les contester. Ce n'est pas la « politique » qui est l'ennemie de l'art, c'est la neutralité, parce qu'elle nous enlève le sens du tragique. D'ailleurs, la neutralité est, elle aussi, une position politique, dont les conséquences pratiques ont pu être méditées par beaucoup de confrères de M. Ionesco dans la seule tour d'ivoire vraiment étanche que notre siècle ait su ériger — le camp de concentration »[19]. La dialectique de la valeur esthétique unit en réalité les éléments subjectifs et objectifs, individuels et sociaux : le film n'est évidemment pas un produit « automatique » de la « conscience sociale » : un tel schématisme est rien moins qu'éclairant, mais le film est sans doute une concrétisation dans le champ de ce qu'on pourrait appeler la « conscience pos-

16. Marcel Bréazu, « Objectivité de la valeur artistique », Recherches internationales à la lumière du marxisme, Esthétique, op. cit., p. 95.

17. Rd Aron, Dix-huit leçons sur la société industrielle, op. cit., p. 29 : « **Au bout du compte, il est impossible d'interpréter les phénomènes artistiques ou même politiques sans porter sur eux des jugements** ».

18. En ce sens, Mayer : Sociology of film, op. cit., p. 54 et aussi : Friedmann et Morin, op. cit., p. 105 : « En même temps qu'il manifeste des problèmes ou des conflits existant dans la société, le film présente des conduites et des types idéaux — dans le bien ou dans le mal — par rapport à ces problèmes ou conflits ».

19. The Observer, 13 juillet 1958.

sible » d'une société, ou la conscience des possibles, et non pas la conscience collective existant réellement et dont peuvent rendre compte des techniques sociologiques. Le film suppose un créateur qui développe une idée de film, et s'attache à lui donner sa chance technique et économique, il suppose aussi la réception de cette idée par différentes instances financières ou autres, c'est-à-dire une réception sociale, collective, et le succès ou l'échec de l'œuvre devant le public est l'une de ces procédures de réception sociale, parmi les ultimes ; le film suppose aussi que le cinéaste s'accommode de la marque déformante que la réception sociale imprime à son idée, et qu'à travers ce conditionnement exogène, il fasse passer son message, son style, la trace de sa particularité. Car croire que le film (considéré en général et sauf exception) pourrait porter la seule finalité d'un seul créateur, ce serait illusion naïve, apparentée à l'utopie des retours impossibles, vers une sorte d'artisanat de l'expression sociale. Sans doute l'individu, dans le cinéma comme dans les autres secteurs de l'activité sociale, joue parfois le plus grand rôle dans le jeu des masses humaines ou monétaires, mais en tout état de cause il ne peut le jouer que s'il ne joue pas « son » jeu, mais un jeu que tolère le jeu des masses : comment croire que les investisements sociaux (financiers, humains) d'un film moyen soient normalement au service de fins individuelles d'un créateur ? Mais admettons le pour un film : cela apparaît évidemment absurde pour la production cinématographique française. Le cinéma est fait pour le grand nombre ; conséquemment, il est fait par le grand nombre, sous une forme ou sous une autre. L'exception peut être celle d'un film, ou de plusieurs films, mais elle ne peut concerner le cinéma. Le cinéma, dans sa technique, par l'ampleur de l'investissement qu'il suppose à l'heure actuelle est en général un rapport entre des réalités qui dépassent l'individu. Une constatation de cette sorte, même si elle emporte des conséquences qu'il convient d'apprécier diversement, n'exprime nullement des sentiments d'amertume ou de détachement de l'observateur par rapport à ces nécessités qui pèsent sur le cinéaste : il ne convient de dévaloriser ni l'impulsion individuelle, ni l'influence collective, ni l'image en elle-même[20].

---

20. « (Du) pouvoir (de l'image), il faudrait d'abord affirmer la **dignité** : quand l'homme a voulu se hausser au plus haut de lui-même, et parfois jusqu'à Dieu, il lui a toujours été naturel de recourir à l'image », H. Lemaitre, « L'image et ses pouvoirs ». In : Civilisation de l'image, op. cit., p. 61.

Elle exprime seulement le sentiment des limites de l'étude du film « en soi », et au fond, les limites du « film en soi » ou prétendu tel. C'est déjà une option politique que le refus de l'option idéologique, et l'attitude esthétique à l'égard de la réalité n'est, en s'ignorant comme telle, qu'une forme *particulière* de la relation du sujet à l'objet ; elle est révélatrice, en ce que, poussant à l'extrême une dichotomie entre l'art et la réalité, elle manifeste une attitude de vive hostilité à l'égard de la culture et des critiques, c'est-à-dire un sentiment d'agression ou parfois de culpabilité. Il en est ainsi lorsque la nature spécifique du cinéma, animation d'images, justifie la seule recherche imaginaire, surréelle, irréelle[21], ou d'une manière un peu différente et plus légitime dans son intention, privilégie jusqu'à l'exclusivité l'écriture d'images par rapport à l'écriture littérale de l'intrigue[22]. Il en est ainsi lorsque l'artiste se retranche derrière la maîtrise de son art pour signifier au profane que les mots et les mesures de l'un ne sont pas ceux de l'autre[23].

En fait, on s'aperçoit vite que la seule étude du film en soi et pour soi, hors des références culturelles (politiques, sociales, morales...) ni ne permet d'atteindre à la structure intime de l'œuvre, ni n'apporte rien à la structuration de l'univers par le

---

21. « Le rôle de l'Art n'est-il pas plutôt de donner une structure imaginaire à tout ce dont l'homme ne dispose pas, à ce qu'il ne peut atteindre, à ce qu'il ne peut voir autour de lui, à l'irréelle perfection, à l'idéal en un mot ? » Philippe Faure-Fremiet, La Revue du Cinéma, 1948, L'Art du Cinéma, Seghers, Paris, 1960, p. 340.

22. « L'erreur picturale, c'est le sujet. — L'erreur du Cinéma, c'est le scénario », Fernand Léger, in L'Art du Cinéma, op. cit., p. 51.

23. Voir par exemple la lettre de Francis Ponge à L'Opposition artistique, nº 2, nov. 64, p. 2 : « MM. les Directeurs. Voici donc vos mots : — « Peuple, pas concerné, Art. — Art, privilège, couches cultivées, classe bourgeoise. — Art, réellement, social. — Société politique, favorise, défavorise, fonction sociale, artiste, esthétique, si. — Politique, oui, non, pourquoi. — Union, artistes, objectifs. — Relations, œuvre, déclarations ». — Voici les miens (empruntés pour cette fois, à Braque) : « La vérité se protège elle-même. Les antagonismes croissent autour d'elle avec symétrie sans l'atteindre. — Ne jamais adhérer. » — Et maintenant, — rentrons travailler, n'est-ce pas ? — Bien à vous ». Une telle déclaration ne manque assurément pas d'allure, et peut-être doit-on lui reconnaître quelque vertu démystifiante et tonique. Il est dommage qu'on puisse lire du même Francis Ponge, dans une brochure éditée par le Parti Communiste Français et intitulée « Pourquoi je suis communiste », les lignes suivantes, antérieurement écrites mais éclairantes sur la responsabilité de l'artiste vis-à-vis de l'art et vis-à-vis de la politique : « Comment me serais-je refusé au seul Parti qui se propose la perfection (une société parfaite) et y emploie les moyens de l'art : seul donc à respecter l'avenir (et dans le présent, l'avenir) ? » Nul ne mérite le blâme pour ne pas persévérer dans l'erreur, mais peut-être du rapprochement de ces deux textes est-ce la légèreté idéologique des instances pourtant staliniennes du Parti Communiste qui ressort, pour s'être contentées d'une allégeance aussi ostentatoirement esthétique et mystique.

spectateur. La science politique est récusée, et la seule critique qui est acceptée dégénère en filmologie très spéciale, attentive à dresser des frontières autour de sa « spécificité », mais la véritable filmologie, carrefour interdiciplinaire, est elle aussi indésirable et jugée inadéquate à l'étude de l'œuvre. Le problème, important pour tout le cinéma, est décisif pour la critique cinématographique ; la solution toute de simple bon sens que nous défendons par cette thèse, est celle proposée par l'éditorial de lancement de la revue de la Fédération Jean Vigo des ciné-clubs de jeunes : « Quand le film parle de Freud ou de la Résistance, pourquoi faudrait-il qu'une revue de cinéma ait honte de parler à sa suite ? »[24]

De surcroît, l'art pour l'art, ménage parfois quelques désillusions ou quelques révisions à ses zélateurs : combien purent ainsi méditer sur les avatars de jeunes cinéastes purs et absolus en proie soudain au succès, et dont les films prennent de ce fait une toute autre orientation en fonction de responsabilités nouvelles vis-à-vis des plus vastes publics et de la société ? Il n'est pas nécessaire de donner des exemples, qui seraient parfois désobligeants et d'ailleurs sont notoires.

Enfin, l'esthétisme apolitique, au cinéma comme d'une manière plus générale dans la création artistique, est souvent la position politique jugée la plus confortable par certains critiques ou cinéastes de droite : plutôt que d'écrire à propos de « Tu ne tueras point », comme le critique de cinéma Charles Ford dans « Le Journal du Parlement »[25] : « Je n'ai pas vu ce film, mais je méprise les sentiments qu'il exprime », ou comme François Vinneuil (Lucien Rebatet) de « Celui qui doit mourir », de Jules Dassin, que les bons Français n'ont pas de leçons à recevoir d'un « juif », « russo-américain » et « marxiste de surcroît »[26], la majorité des critiques de droite juge plus adroit de dire de « Tu ne tueras point » que c'est un film ennuyeux, ce qui peut s'admettre, de ne pas parler de « Celui qui doit mourir », ou de trouver mille défauts — tous de forme — aux « Sorcières de Salem », pourtant film tiré d'une pièce anti-maccarthyste d'Arthur Miller et tourné à Berlin-Est avec Simone Signoret et Yves Montand sur une adaptation de Jean-Paul Sartre. La considération apolitique de la forme, à l'exclusion du grief

24. Jeune Cinéma, nº 1, sept.-oct. 64.
25. « Propos d'un mécontent », Le Journal du Parlement, 14 novembre 1961.
26. Cité Gauteur, Image et Son, nº 188, p. 129.

politique et de contenu exige souvent et atteint parfois une grande virtuosité, notamment lorsque le critique est d'extrême-droite et doit satisfaire politiquement sa clientèle par le même mouvement de critique de forme qui le protège et élargit son audience ; ainsi, par exemple, « Nuit et Brouillard », l'admirable documentaire d'Alain Resnais sur les camps de concentration nazis sera-t-il réuni à « L'année dernière à Marienbad » avec l'assaisonnement convenable : « Ayant commencé sa carrière par des travellings sur des cadavres, il est normal qu'il (Resnais) la poursuive par des travellings sur des statues » ; « des travellings » (pour rendre compte de l'art du film) ; « sa[27] carrière », « des cadavres », « des statues » : les mots-clefs de cette critique apolitique et de pure esthétique ont juste les connotations qui suggèrent les sous-entendus utiles. Bien plus naïve est sans conteste la critique de gauche qui, pesamment, dresse des procès de contenu !

Il reste que l'Art pour l'Art n'est pas réductible à des habiletés tactiques : il est d'abord réaction inquiète et défensive des artistes dans un monde qu'ils ressentent comme étouffant de fausse conscience, de conscience aliénée et aliénante, et aussi leur réaction devant l'apparition de techniques de communication esthétique qui sont révolutionnaires et en constante et rapide évolution ; l'Art pour l'Art est donc d'abord signe de crise, puisqu'il est conscience de disharmonie, de désaccord entre l'artiste, l'art, la société.

Ce désaccord est-il le corollaire du libéralisme politique de la société ? Et les totalitarismes se préoccuperaient-ils exclusivement de contenu, et d'assurer l'harmonie entre création artistique et réception esthétique par la société ? L'idée a été soutenue[28] et nuancée par la considération aussi de la « psychologie esthétique » des peuples, qui entraînerait plutôt ici à la gratuité de l'Art, ou là à l'utilisation de l'Art. L'idée a sans doute un fond de vérité, spécialement lorsqu'on considère deux des régimes les plus typiques du totalitarisme contemporain : le IIIe Reich, la Russie stalinienne. Mais elle est inadéquate à rendre compte de situations proches de celles-ci : peut-on dire que

---

27. Michel Mourlet, « Il y a trente ans à Marienbad », Présence du Cinéma, nº 10, janvier 1962, p. 12.

28. Ch. Lalo, « Esthétique et Psychologie des Peuples », Revue de Psychologie des Peuples, (3), nº 4, nov. 1948, p. 349 : « De nos jours le propre des régimes totalitaires est de considérer comme un art « dégénéré » ou un « faux art » (selon le mot de Tolstoï) toute prédominance de la forme, et de ne s'intéresser en principe qu'au contenu de cette forme ».

l'impérialisme nippon a jamais cherché à subjuguer la création formelle de l'artiste par un contenu privilégié ? Peut-on dire que le régime de la Révolution Nationale ne s'est pas accommodé dans l'ensemble d'un mouvement de recherche formelle qui, en dépit des proclamations de mépris, le satisfaisait en neutralisant certaines virtualités d'opposition de la création artistique ? Peut-on dire que le maccarthysme n'a pas incité les réalisateurs de films à se consacrer aux recherches formelles ? En réalité, on doit dire que les régimes totalitaires ou autoritaires sont dans une relation ambiguë avec la « gratuité » ou l' « utilité » du cinéma : d'une part, ils souhaitent évidemment s'en assurer la maîtrise exclusive et pratique, d'autre part, ils trouvent dans l'évasion du milieu cinématographique vers la recherche formelle des satisfactions immédiates lorsque le milieu leur est dans l'ensemble hostile, et qu'il s'agit de parer à l'urgence.

Par conséquent, ce résultat acquis, on ne concluera pas de l'importance des recherches formelles dans le cinéma français depuis 1940, que les régimes politiques qui se sont succédés en France ensuite présentent de ce fait des garanties de libéralisme. On se bornera à constater que, faute d'harmonie avec une formation sociale acceptée et satisfaisante pour la création, le cinéma français de cette dernière période manifeste une assez grande vacuité tant en ce qui concerne les déterminations « formelles » qu'en ce qui concerne les « contenus », l'inquiétude ne parvenant pas toujours à donner une chair suffisante à la liberté.

*
**

Dans ces conditions, un cadre théorique trop rigide ne peut que fausser les perspectives et les caractères spécifiques de l'évolution cinématographique. Sans doute le cinéma français connaît-il lui aussi des « cycles » de renouvellement, de prédominance formelle ou substantielle, mais ils sont bien moins amples et moins nets que dans d'autres pays ou d'autres époques, du fait du pluralisme esthétique comme aussi du fait du maintien assez général de notre cinéma dans une liaison relative avec la vie populaire et le « goût » national de l'équilibre et de la modération : les abstractions ne sont plus alors souvent que des moyens d'atteindre et de rendre sensibles des réalités méconnues ou bien n'ont qu'une audience réduite à l'extrême.

On doit ajouter — « Farrebique » en est un exemple carac-

téristique — que les films de fiction à prétentions ouvertement « documentaristes » sur tel ou tel aspect de la réalité sociale ou naturelle n'ont pas une audience plus grande, dans notre pays. Cet échec, pour regrettable qu'il puisse être jugé parfois, est un autre signe du maintien du cinéma français à l'intérieur d'oscillations du goût définies par certaines permanences de la sensibilité nationale.

C'est dans le cadre de ces données que la critique cinématographique doit s'exercer, pour juger d'une école, d'un auteur, d'un thème ou d'un film, — mais ce cadre est en même temps tout de souplesse et de nuances en lui-même et d'autre part est évolutif en fonction de ce qui, justement, est l'objet de l'étude : sans doute alors l'attitude du critique de cinéma s'apparente-t-elle à ce qu'est peut-être l'attitude sociologique : « Etre enraciné dans une certaine société, en dégager des problèmes, mais simultanément se détacher d'elle pour la comprendre, pour la voir aussi surprenante que toutes les autres, peut-être est-ce là essentiellement l'attitude sociologique »[29].

La critique, « réflexion concrète portant sur un objet déterminé pour en saisir la structure et la valeur »[30], se décompose donc en un moment « analytico-descriptif » et un moment « estimatif » : le moment analytico-descriptif exprime directement les cadres idéologiques de référence du critique, le moment estimatif les exprime indirectement, par réaction au film ; enfin ce processus et l'estimation finale, modifient les conditions de l'analyse de la « structure » et de la « valeur » pour l'avenir. Cette décomposition, dont on ne peut dire qu'elle est toujours effectivement réalisée dans une dimension temporelle (c'est le plus souvent une dialectique rapide, qui ne permet pas de distinguer la succession des deux phases), n'exclut pas d'autres décompositions de la réflexion critique, voisines : ainsi notamment l'oscillation entre la détermination concrète sur le film ou tel de ses éléments constitutifs et d'autre part l'exigence d'universalité, d'intelligibilité et de « structuration » du monde. On voit que les deux dangers qui menacent la critique sont de privilégier l'un ou l'autre des termes de l'oscillation : soit que l'intelligibilité disparaisse, que l'universalité soit absente, et que la réflexion s'abîme dans le film jusqu'à l'inexprimable, soit au con-

---

29. Aron, Dix-huit leçons, op. cit., p. 24.
30. Antonio Banfi, « Leçons d'esthétique », Recherches internationales à la lumière du marxisme, Esthétique, op. cit., p. 102.

traire que la surimpression artificielle du concept sur le film n'ait aucun égard pour l'unité et le rythme de l'œuvre et aboutisse à la rupture du film selon les seuls moments du concept.

C'est ce dernier danger qui menace évidemment la critique la plus directement et ouvertement « politisée ». Mais il en est d'autres. Par exemple de considérer comme mécanique la causalité sociale, ou de prétendre suivre un élément de causalité spécifique jusqu'à tel élément de l'œuvre filmique, alors que, dans une longue chaîne causale, cet élément a pu subir de multiples transformations et une transmutation radicale. Par exemple encore, de mal distinguer la responsabilité sociale donnée au cinéaste et ce qui est attentat contre la liberté de création. Par exemple, dans le même sens, de négliger le rôle d'expression du film, en surestimant à l'excès le rôle de transmission des informations et valeurs qu'il remplit incontestablement. Par exemple, enfin, de juger du talent d'un réalisateur à la mesure du caractère public ou orthodoxe de son engagement politique ou philosophique, alors que la reconnaissance d'un talent proprement cinématographique ne devrait pas affaiblir la portée des réserves qu'un engagement idéologique peut inspirer à un critique cinématographique.

De surcroît, quant au fond, l'appréciation idéologique d'un film entraînera souvent, toutes choses égales d'ailleurs, la condamnation de tendances ou traits « utopiques » dans tel ou tel film ; or, il y a là, parfois, non seulement méconnaissance de l'œuvre, mais méconnaissance de l'utopie : l'utopie, qui est une formation idéologique fréquente dans notre production cinématographique, se différencie en même temps des idéologies en ce qu'elle refuse les bases (présentes, positives ou prétendûment positives) des idéologies pour leur substituer des bases inactuelles ou non apparentes positivement : elle « déstructure » le monde en proposant une tout autre « structuration » que celle des idéologies politiques actuelles ; ainsi, elle est moyen révolutionnaire par excellence pour l'artiste visionnaire qui, par le cinéma, révèle des réalités virtuelles et inactuelles en déchirant le voile ténu et rapiécé des « vérités » actuelles et positives.

Par là on voit que le rapport de l'idéologie politique à l'esthétique cinématographique est loin d'être simple : la négation de l'idéologie politique relevant, à des titres divers (idéologie masquée ou méconnue, utopie) d'une explication idéologique. Il est d'autant moins simple qu'engagé dans cette direction, pourtant nécessaire, le critique ou le politique seront tentés de voir dans le film un instrument de militantisme, puis cela seule-

ment, et ce « cinéma militant » — de gauche, en général — sera pris parfois comme substitut de l'activité politique proprement dite : tentation dangereuse car le cinéma français dépasse infiniment les possibilités du « cinéma militant », et même un militant politique devrait tenir compte de cela. De surcroît, l'activité politique normale dépasse infiniment les possibilités « militantes » de l'activité cinématographique. Enfin, l'autonomie relative du cinéma, en tant que « symbolisme expressif », par rapport aux transmissions d'informations politiques, ne devrait pas permettre de jamais le limiter (pour le cas général) à la fonction, aussi utile et respectable soit-elle, de pur et simple instrument de politisation idéologique ou militante. On ne saurait dire sans exagération que ce travers est fréquent en France ; l'étude des constructions doctrinales qui se sont préoccupées directement du cinéma et qui se sont constituées un capital d'influence dans le cinéma montrera pourtant que ce travers n'a pas toujours été évité.

SECTION 1

CONSTRUCTIONS DOCTRINALES

Une doctrine politique, à notre sens, est une construction dont l'envergure, sans être indépendante du contenu de ce que se propose cette doctrine, doit être suffisante pour que ce contenu puisse être rattaché d'une façon ou d'une autre à une conception générale du monde, soit qu'il en soit une émanation directe, soit qu'il puisse y être ramené indirectement, médiatement.[31] De telles constructions, pour la période 1945-1968, en France, on n'en constate que deux, qui s'imposent avec une évidence suffisante : la construction « occidentale », à soubassement de conception chrétienne de la vie ; et la construction marxiste. Sans doute une telle réduction est-elle extrême ; mais

31. En ce sens, Lukic, op. cit., p. 74 : « Pour mériter le nom de doctrine politique (un) système de pensée doit posséder un certain **volume.** Il faut que ce système se rapporte à une société globale et à des buts durables et généraux ou, au moins, à un secteur social partiel, mais d'une grande importance pour la société globale ».

elle nous paraît, dans les limites de la période précitée, claire et justifiée. A plus forte raison en est-il ainsi dans le domaine cinématographique, où le partage apparaît encore plus net, qu'il s'agisse de l'emprise des idéologies sur les créateurs ou qu'il s'agisse du message véhiculé par la production cinématographique. Est-ce à dire que la majeure partie des créateurs, que la majeure partie de la production se réclament de l'une ou l'autre idéologie ? Non, sans doute, mais ce sont de ces deux idéologies que se réclament (se réclamaient ?) la quasi-totalité de ceux des cinéastes qui se réclament d'une construction idéologique extérieure et supérieure au monde du cinéma ; il conviendra donc de les étudier d'abord ; mais sans oublier que ce qui fait la limite de ces doctrines dans le domaine du cinéma fait en même temps la force d'une autre idéologie, mais composée d'éléments plus que d'ensembles, d'allusion plutôt que de démonstration, d'esprit plus que de système et propre au cinéma français plus qu'à la politique française : ce que nous appellerons : l'« idéologie cinématographique ».

Paragraphe 1 : L'ENTREPRISE MARXISTE

Le marxisme s'est dès les origines, préoccupé de ce que le cinéma pourrait apporter à l'entreprise révolutionnaire, et n'a pas négligé de faire ressortir ce que le cinéma retirerait du socialisme. C'est dès 1917 que Lénine déclare : « Pour nous, le cinéma est, de tous les arts, le plus important ». Avec de prestigieux cinéastes, le cinéma soviétique atteint tout de suite aux chefs d'œuvre, et en fait d'art cinématographique, sinon d'industrie, éclaire et conduit les cinéphiles du monde entier. En France, le marxiste Léon Moussinac exprime l'espoir que lui suggère cette apparition simultanée et cette affirmation conjointe : « Comme un art exprime son époque, transforme les formes et les idées, les projette et les exalte au-delà même des phases de l'action et du rêve, le cinématographe doit, avec une force accrue, réaliser d'abord les temps révolutionnaires »[32]. Et puis, le cinéma n'est-il pas international, « le plus international des arts »[33], par le contact des pensées qu'il permet ? Mais de l'aveu même des plus grands cinéastes soviétiques, la première

32. L. Moussinac, L'âge ingrat du cinéma, Paris, Le Sagittaire, 1946, in 16°, p. 83.
33. S. Eisenstein, Réflexions d'un Cinéaste. Ed. en langues étrangères, Moscou, 1958, p. 7.

moitié du siècle ne voit réalisées que des bribes des virtualités que portait le cinéma. Mais ce destin n'est-il pas semblable à celui de l'idéologie marxiste ? La réflexion marxiste sur le cinéma ne saurait échapper aux vicissitudes du marxisme en général, à son évolution, ses détours, ses erreurs et ses œuvres : autant de sédimentations qui dépassent largement et le domaine cinématographique, et le cadre national de la France. Sous la IV^e^ République, le marxisme officiel en France appliquera purement et simplement dans le domaine de l'art, et notamment en peinture, en littérature et au cinéma, une orthodoxie définie ailleurs et pour un autre cadre : c'est le stalinisme-jdanovisme qui est censé conduire les cinéastes communistes ou démocrates à l'accomplissement esthétique en même temps qu'à l'efficacité politique. Il conviendra de rappeler quelles furent les bases principales de ce système d'orthodoxie esthético-politique, avant d'en apprécier les résultats les plus incontestables. Sous la V^e^ République, le Parti Communiste Français esquisse prudemment d'abord, puis développe franchement, une nouvelle ligne culturelle, qui naturellement s'applique au cinéma, et emporte des effets remarquables : au travers des prises de position des instances régulières du Parti comme au travers des querelles de la critique d'inspiration marxiste (« Positif », « Les Lettres Françaises », « Contrechamp », « L'opposition artistique », « Miroir du cinéma », « La Méthode », etc.) ou prétendu telle, on constate que la nouvelle ligne culturelle s'analyse en assouplissements considérables, qui nourrissent aussitôt des interrogations plus poussées autant que des contestations parfois véhémentes. On étudiera donc ces deux phases bien caractéristiques, le stalinisme-jdanovisme, puis, et d'ailleurs pour l'essentiel en consécution, la nouvelle ligne culturelle du communisme français. On ne sera pas surpris que la seconde phase s'acommode mieux que la première du cadre d'étude national.

A — *Le stalinisme-jdanovisme*

Au départ de l'entreprise idéologique du communisme stalinien en direction du cinéma français, il y a naturellement les bases théoriques générales du marxisme. La liaison étroite que l'idéologie reconnaît entre l'expression artistique et l'action politique ; le refus de la notion de goût, supposée conduire au seul subjectivisme du critique, et supposée exclure la possibilité d'un échange critique ; de ce fait, l'échange critique est lui-même défini par une stricte objectivité rationnelle ; la primauté reconnue à l'action politique sur toutes autres formes d'activité ;

tout cela a d'abord conduit les communistes à se faire du cinéma une représentation radicalement différente de celle du réalisateur ou de l'acteur non-engagé ou moins engagé. Totalitaire parce que ne souffrant pas d'exception ni d'atténuation, cette représentation est essentiellement pratique : le cinéma sert, le cinéma doit servir la politique. « (Mes) notes reflètent la vie et les faits qui (m')ont engagé, car (j'ai) toujours envisagé la critique comme une action », reconnaît non sans orgueil, Léon Moussinac au seuil de la retraite[34]. C'est aussi ce qu'exprime avec plus de précision, et des nuances non négligeables, peu après la Libération, un autre théoricien communiste de l'art en général : « Notre esthétique n'est pas seulement un mode de la connaissance ou un passe-temps de l'esprit détaché des contingences et ne consentant au concret que pour jouer oisivement avec des sortilèges. L'esthétique que nous concevons et que nous voulons essayer d'élaborer est, d'abord et avant tout, une attitude active devant la vie, une arme de défense et une arme de combat, une exaltation attentive et résolue des puissances les plus hautes et les plus nobles dont nous soyons capables et dont soit capable avec nous la société »[35].

En société capitaliste, sauf l'action des communistes, le cinéma sert la politique des capitalistes : «(C'est une) ingénieuse machine idéologique, élaborée pour façonner l'esprit des spectateurs, dénaturer leur sensibilité, annihiler leurs réactions et leurs réflexes de la vie quotidienne, lorsqu'ils se trouvent dans les « salles obscures ». Les sommes investies dans cette campagne rapporteront au centuple. Les spectateurs du monde entier sont inhibés et ils le seront pour longtemps. Désormais, ils accepteront sans discussion ni révolte un cinéma de banquiers. Ils le réclameront même, et rejetteront les œuvres qui tentent de s'opposer à ce plan de bataille »[36]. Dans cette perspective, il n'est pas d'innocence et de films anodins : le cinéma de midinette est aussi un élément du « plan de bataille »... C'est la première des deux principales thèses que soutiennent les communistes à cette époque : dans une société de classes, il n'y a pas, il ne peut y avoir d'art neutre (principe posé à l'origine dans une résolution du Parti Communiste (bolchévik) de 1925) ; et la seconde thèse est celle de l'aggravation des contradictions et

34. Op. cit., p. 7.
35. Joseph Billiet, Introduction à l'étude de l'art français. Les Cours de l'Université nouvelle, Editions Sociales, Paris 1945, p. 20.
36. Daquin, op. cit., pp. 42-43.

de l'intensification de la lutte des classes : cette thèse, caractéristique du marxisme stalinien, est directement traduite, dès le départ, en France, au plan du cinéma : « Chacun, dans un conflit de classes qui ne fera que parallèlement s'accroître (intensifiera), de toute la puissance de rayonnement de ces moyens nouveaux, *sa propagande*. Un moyen d'expression tel que le cinéma connaîtra, par la violence des choses, les tâches les plus passionnées de la propagande : capitaliste, militariste, religieuse »[37].

Les cinéastes communistes auront par conséquent à cœur de porter leur action à la hauteur des difficultés et de la propagande adverse. Le milieu cinématographique français ne connaîtra que les remous très atténués des révolutions culturelles soviétiques qui suivirent la Révolution de 1917 : « proletkult », « ciné-œil », « révolution culturelle » de 1928 (spécialement appliquée au cinéma par la Conférence des Communistes du cinéma) ; il en subira pourtant les effets, et après 1945, la forte influence communiste dans le cinéma français intègrera comme une donnée, et cherchera à faire assimiler, les résultats de l'élaboration soviétique. Les communistes français eux aussi chercheront à réaliser, pour la partie qui leur incombe, le programme que Staline avait fixé dès 1924, au XIII[e] Congrès du P.C. (b) de l'U.R.S.S. : « Le Cinéma est un très grand moyen d'agitation de masse. Notre tâche est de le prendre entre nos mains ». Bien entendu, nombreux furent les textes ou les gloses qui réglèrent, au bénéfice des apparatchiki et des cinéastes soviétiques comme à celui de leurs camarades français, la façon dont devait s'entendre, toutes choses égales d'ailleurs pour l'Union Soviétique ou les « pays bourgeois », cette prise en mains. L'une des dates les plus importantes fut celle, le 17 août 1934, d'un célèbre discours d'Andreï Jdanov au Premier Congrès des écrivains soviétiques à Moscou ; une autre fut celle, le 4 septembre 1946, de la résolution du Comité Central du P.C. (b) de l'U.R.S.S. sur un certain nombre de films d'Eisenstein, Poudovkine, Loukov, Kosintsev et Trauberg, notamment la 2[e] partie d' « Ivan le Terrible ». Le Parti Communiste Français, d'une manière analogue dans ses visées, sinon toujours, par la force des choses, dans ses procédés, à celle du P.C. (b), veilla à ce que la répercusison convenable soit donnée, pour les créateurs français, à ces orientations : que la discipline de parti ne puisse être contestée ou éludée dans le processus de la création ciné-

37. Moussinac, op. cit., p. 121.

matographique comme de l'appréciation à porter sur la création cinématographique ; que la subordination pratique de l'art à la propagande, à telle orientation du moment, soit acquise et mise à l'épreuve, vérifiée, et comme renouvelée « gratuitement », en sorte d'exercice, par le reflet docile du mot d'ordre d'orientation esthétique et politique, jusqu'à ce que la réponse qui suivra le stimulus idéologique soit immanquable et tout à fait « spontanée ». Les cinéastes furent en ceci soumis à la loi commune des autres créateurs ; musiciens, architectes ou peintres. Ils eurent comme les autres créateurs, ni plus ni moins, à se défendre contre les mêmes attaques dogmatiques, les mêmes chantages, venus des instances du Parti Communiste, ou de sa presse, ou de milieux proches et inspirés, tandis que sur eux continuaient évidemment de peser, non moins fortes, toutes les pressions financières ou autres que le régime économique de l'industrie du cinéma permet et favorise en France. Il est bien certain que les intellectuels communistes connurent des périodes de libéralisme ou de discipline renforcée, et qu'il en fut de même pour les intellectuels non communistes mais soumis à la pression critique du Parti Communiste. Mais sur le plan du cinéma français, étant donné que le financement de la production cinématographique et la production elle-même sont tout à fait hors des déterminations des organismes partisans, mais relèvent essentiellement de déterminations lucratives, on peut négliger ces phases dans leur succession historique, puisqu'elles n'eurent que peu, ou pas, dans leur succession, d'incidences sur le cinéma français ; il suffit qu'ait été relevé ce conditionnement général que fut la pression idéologique stalinienne sur les créateurs d'art.

Quant aux orientations permanentes proposées par le Parti Communiste Français aux cinéastes, elles peuvent être ramenées à trois idées : la reconnaissance du principe du « réalisme socialiste » ; une esthétique micro-réaliste et conventionnelle qui réponde à l'attente d'un large public, comme garantie de son caractère « populaire » ; enfin, le caractère « national » de l'œuvre, dans son inspiration et les autres conditions de sa réalisation.

Le réalisme socialiste reçut une définition, si l'on peut dire, en 1934 dans les Statuts de l'Union des Ecrivains Soviétiques, adoptés lors de son Congrès : « Le réalisme socialiste, étant la méthode de base de la littérature et de la critique soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire.

De plus, le caractère véritable et historiquement concret de cette représentation artistique de la réalité doit se combiner avec le devoir de transformation idéologique et d'éducation des masses dans l'esprit du socialisme ». C'est cette « définition » qui est proposée, en France, encore en 1953, par la théorie du marxisme militant et officiel[38]. Il ressort de cette définition, comme de textes analogues, de commentaires, etc.[39], que ce « réalisme », si réalisme il y a, doit plus être entendu en tant que volontarisme subjectif que méthode objective, plus en tant que vision du monde qu'en tant que création formelle, plus en tant que syncrétisme de méthodes qu'en tant qu'école proprement dite ; finalement, on peut se demander si le caractère tellement « dialectique » d'une telle vision de la réalité, vision qui reste inéluctablement subjective, même si on convient de la nommer « objective », n'élimine pas du réalisme ainsi prôné, toute caractéristique formelle ? La conséquence semble en être qu'au lieu que la « forme » de la création des cinéastes marxistes devrait être, elle aussi, nécessairement « engagée », suivant les leçons de Brecht ou Piscator, au contraire elle est victime de l'inhibition que le jdanovisme développe et qui aboutit à privilégier de manière très grossière le « contenu »[40] : il y a quelque chose

---

38. La Nouvelle Critique, avril-mai 1953, n° 45, pp. 81-82.

39. Par exemple : Jdanov, Discours du 17 août 1934 au Premier Congrès des Ecrivains Soviétiques : « (Il faut) connaître la vie, pour être capable de la représenter véridiquement dans une œuvre d'art, non comme une chose morte, ni simplement comme une « réalité objective », mais de représenter la réalité dans son développement révolutionnaire » ; Aragon, in « Les Lettres Françaises, 17 novembre 1946 : « Je ne crois pas que la substitution de l'appareil photographique à l'homme soit un progrès artistique. Le réalisme contient nécessairement sa part d'interprétation de la réalité. Le réalisme n'est pas non plus la délectation de l'ordure et de la noirceur, bien qu'il y ait réellement des choses noires et sales. Je ne considère pas comme réalistes ces artistes qui à la réalité substituent la convention de la réalité. Le réalisme peut, chez Balzac, se mêler aux idées mystiques, au monarchisme, il peut aussi se mêler chez Hugo ou chez Picasso à d'autres principes. Le tout est de le reconnaître... » ; Aragon, « Jdanov et Nous », Les Lettres Françaises, 9 septembre 1948 : « Quand Jdanov (déclarait) : « La Littérature soviétique doit savoir montrer nos héros, doit savoir plonger ses regards dans notre avenir. Ceci ne sera pas de l'utopie, car notre avenir se prépare par un travail consciemment planifié dès aujourd'hui », il passait dans les esprits de ceux qui l'écoutaient ce très particulier frisson que donne ce que j'appellerais volontiers le romantisme marxiste, le romantisme basé sur les données scientifiques du marxisme et non sur les rêveries utopiques, le frisson qui accompagne le passage de l'utopie à la réalité scientifique ».

40. Cette inhibition, et les effets qui en découlent, déborde largement le cadre du cinéma des « pays socialistes » ; le néo-réalisme italien y sacrifie aussi, par attraction idéologique : « le néoréalisme qui veut poursuivre sa carrière est tout entier dans le contenu. C'est pour cela qu'il dérange la politique », dit Cesare Zavattini en 1953 (L'Art du Cinéma, op. cit., p. 494). On peut estimer qu'en France aussi, des réalisateurs comme Louis Daquin ou Claude Autant-Lara ont suivi la même orientation.

de paradoxal dans ce processus : l'absence de prescriptions normatives formelles aboutit pour les réalisateurs marxistes à privilégier à ce point le contenu (l'inspiration politique) que la forme en devient platement conventionnelle... et plus académique que véritablement réaliste ! Au fond, la classification essentielle ne résulte-t-elle pas de la superposition de deux critères : celui du caractère « bourgeois » ou non du créateur, celui du caractère « optimiste » ou « pessimiste » de la création ? A partir de là, le cinéaste bourgeois « optimiste » sera dit réaliste, progressiste et critique, cependant que le réalisme socialiste impliquera un optimisme fondamental s'exprimant en romantisme révolutionnaire... On peut sans doute créditer la référence au réalisme d'une protection relative, tout de même, contre un excès de sclérose par artifice, ce qui ne peut qu'être salubre au cinéma, mais on doit se demander (et l'exemple proposé du cinéma soviétique, avec sa visée de conceptualisation par le montage, incite à le croire) si finalement le « réalisme socialiste » au cinéma ne s'analyse pas en une « position de parti » et en une certaine relation entre l'idée et l'œuvre plutôt qu'en un rapport de fidélité entre l'œuvre et la réalité[41] : s'il ne s'agit pas plutôt de rendre sa « chair » de concret au concept politique, plutôt que de rechercher l'adéquation de l'image animée au mouvement de la vie captée par l'objectif optique...

Le souci d'obtenir une exacte soumission des créateurs aux exigences ainsi définies en principe se marqua fortement dans la pratique des relations entre le Parti Communiste et les intellectuels et artistes, tant en Union Soviétique qu'en France ; mais tandis qu'en France la coercition, du fait des circonstances, et de la situation du Parti, atteignait assez vite ses limites et conservait toujours un caractère moral, il n'en était pas de même toujours pour les cinéastes soviétiques ; en outre, tandis qu'en Union Soviétique la pression du Parti s'exerçait de toutes les façons sur la création cinématographique, tant par un conditionnement général que par des interventions spécifiques, au

41. Eisenstein, dans sa conférence à la Sorbonne du 17 février 1930, déclarait jadis : « Réaliser une série d'images composées de telle manière qu'elles provoquent un mouvement affectif et suscitent à leur tour une série d'idées. Le mouvement va de l'image au sentiment et du sentiment à la thèse soutenue. Nous souffrions d'un dualisme terrible entre la pensée, la spéculation philosophique pure et le sentiment, l'émotion. Je pense que seul le cinéma est capable de réaliser cette grande synthèse, de rendre à l'élément intellectuel ses racines vitales, concrètes, émotives ». (Cité H. Agel, « Une plastique du langage », in Civilisation de l'image, op. cit., p. 113).

contraire en France, la pression du Parti sur les cinéastes ne prenait que par le biais de la critique cinématographique directement position sur les œuvres et l'esprit des réalisateurs de films, et c'est surtout d'une manière indirecte et générale, par le réfléchissement des comportements soviétiques devant leurs propres films, et par le développement des analogies avec les semonces adressées aux musiciens, ou écrivains, ou peintres français, que le Parti Communiste a influé sur l'orientation de certains réalisateurs français. On analyse longuement et élogieusement, dans les revues communistes françaises, la direction idéologique du cinéma soviétique, on exalte la « pensée stalinienne » qui inspire cette direction jusqu'au détail[42]. Plus généralement c'est le jdanovisme — le stalinisme culturel — qui est prôné, voire glorifié aux limites de l'adoration[43]. Au niveau de l'appréciation des œuvres par la critique communiste, la traduction de cette attitude « théorique » se manifeste par une surestimation — d'ailleurs conforme au goût stalinien pour les folklores — des possibilités de l'art populaire au détriment de l'art plus élaboré, plus « savant » ; cela se manifeste par une forte tendance à juger d'un film en fonction principale de son degré de compréhensibilité immédiate par le grand public : au départ,

---

42. « Quand on entreprend d'étudier le rôle joué par Staline dans le développement du cinéma soviétique, on s'aperçoit vite que c'est là un sujet proprement illimité. Il n'est sans doute pas de film soviétique qui, de près ou de loin, ne porte l'empreinte de la pensée stalinienne », note avec une admiration presque religieuse M. Francis Cohen dans la Nouvelle Critique, avril-mai 1953, nº 45, p. 74. Il est d'ailleurs hors de doute que Staline se préoccupa de très près du développement du cinéma soviétique, et des conditions de réalisation et de contenu de nombreux films, soit par directives, de parti ou d'administration, soit directement et personnellement : ainsi que l'atteste l'écrivain communiste Stefan Heym dans une allocution à une réunion internationale d'écrivains en République Démocratique Allemande en 1964 (Les Temps Modernes, juillet 1965, nº 230, p. 153) : « En 1956, on posa quelques questions au réalisateur de films qui chantaient la gloire de Staline. Pour se défendre, le réalisateur présenta les scénarios qu'on lui avait imposés. On y lisait quelque part cette indication de mise en scène : « Staline sort ». Mais de la propre main de Staline était ajoutée une correction : « Le **grand** Staline sort »...

43. « Quelle agitation dans les milieux intellectuels de France, ces dernières années, les diverses prises de position de Jdanov n'avaient-elles pas soulevée ! — devant cette tombe ouverte, peut-être bien des intellectuels français qui n'avaient ni compris, ni bien connu il faut le dire, les thèses de Jdanov, ses vues si loin en avant, plongeantes, auront-ils repris les textes sur la musique, l'art ou la philosophie, et au-delà du scandale qu'ils furent pour eux (juges et parties de ce même procès) auront-ils enfin vu quelle main secourable leur avait été tendue pour sortir de leurs contradictions, des nuées où ils se débattaient, et devenir, à l'échelle du monde qui naît, à l'échelle des « lendemains qui chantent », les ingénieurs, mélodieux ou persuasifs, des âmes humaines, souvent comme les leurs propres, égarées... » Aragon, Préface à : Andreï Jdanov, Sur la Littérature, la Philosophie et la Musique, Paris, La Nouvelle Critique, 2e édition, 1950, p. 8.

il y a une position de bon sens, que formule par exemple le réalisateur communiste, René Clément : « Le cinéma est l'art le plus populaire. Le film que ne goûtent que les initiés est seulement un film à réussite partielle »[44], mais l'exagération est proche, et menace dans deux directions : d'une part ,par la négation des apprentissages nécessaires d'un nouveau langage, lorsque ce langage se développe dans toute sa complexité, d'autre part, par une admiration démesurée accordée à des œuvres simplement honorables. Par exemple, la presse communiste fera le plus grand cas d' « Antoine et Antoinnette » et sera d'une grande indulgence pour « Papa, Maman, la Bonne et Moi » ; « Antoine et Antoinette » sera tiré à 915 copies en U.R.S.S., « Papa, Maman, la Bonne et Moi » à 1 272 copies ![45] Plus récemment la revue hebdomadaire du Parti Communiste, « France Nouvelle » tançait sévèrement son critique cinématographique, pourtant réputé, qui n'avait que modérément apprécié « La Grande Vadrouille »[46] — cependant qu'en Union Soviétique, le goût du public ou des fonctionnaires de la culture n'est pas toujours différent : l'Union Soviétique a certes acheté les droits d' « Hiroshima mon amour », mais n'exploite pas le film, alors que « La Grande Vadrouille », pour en revenir à ce film de distraction facile, ambassadeur du cinéma français, poursuit de la Baltique au Pacifique une prodigieuse carrière soulevant l'hilarité des plus vastes publics soviétiques...

En somme, au niveau de la réalisation effective de l'œuvre, le « réalisme » dont s'accommode l'apologétique des lendemains qui chantent, c'est un micro-réalisme, qui porte sur les conventions familières d'une quotidienneté faubourienne — ou prétendue telle, un réalisme élémentaire qui porte sur des éléments aisément reconnaissables comme « naturels » parce qu'ils ont une apparence familière. Il suit de là que l'universalité dans la compréhension d'un film sera, dans cette conception, recherchée bien davantage à l'intérieur du cadre de la totalité nationale, de Mende à Epinal, des Lilas à Ivry, que dans le cadre dans la communauté universelle de la culture. L'universalité dans la

---

44. Informations Sociales, juin 1960, p. 62.
45. L'Objectif, octobre 1955, p. 2.
46. Voir : France Nouvelle, n° 1107, 4 janvier 1967 : « Tout y est pour que ce soit bête et laid, complice de tous les conformismes, de toutes les attitudes de facilité... » ; France Nouvelle, n° 1109, 18 janvier 1967, reproche au critique sa sévérité et notamment « une mauvaise façon de s'en prendre aux spectateurs qui, dans leur ensemble, vont voir ce film pour rire tout simplement et non pour admirer un chef d'œuvre du cinéma ».

compréhension, qui est de l'essence de l'art cinématographique, et qui avait été si fortement et heureusement marquée par les grands réalisateurs soviétiques du muet et du début du parlant, passe pour les théoriciens staliniens et leurs émules par le détour obligatoire du « caractère national », tel qu'ils le définissent : et il est vrai qu'une formation sociale complète et aboutie telle qu'une nation en une période de maturité et d'équilibre, doit trouver dans l'art les correspondances secrètes ou explicites qui unissent son expression symbolique aux autres structures, matérielles, de son développement, et il est vrai que les hommes qui composent cette nation doivent en être éclairés et confortés ; mais comment croire que notre société française en est à ce stade de domination de ses contradictions et d'épanouissement de sa spécificité ? Comment croire surtout qu'identifier la sentimentalité facile, le camembert, la gouaille des titis, les casquettes des métallos et le zinc du bistro, au « caractère national », ne serait pas avoir une piètre idée du caractère national ? Comment croire enfin qu'hors cette voie, telle qu'elle est entendue, il n'est pas de salut pour le cinéma français ?[47]

En vérité, durant cette période de la IV[e] République où, même en France, le stalinisme, l'américanisme et la guerre froide furent des réalités profondes dans les psychologies, il advint au Parti Communiste une mésaventure d'apparence tout à fait paradoxale : tandis qu'il contestait la société politique, en y participant ne serait-ce que sur le mode du combat, en même temps il proposait un autre modèle, mais pas seulement défini par les traits de la théorie ou les couleurs de l'idéal, un modèle fait de recettes pratiques et de résultats tangibles, existant par ailleurs (en Union Soviétique) : ainsi, le Parti révolutionnaire oppose à la culture instituée une autre culture instituée et il doit en assumer les caractères et les conséquences qui en découlent pour la propagande du Parti révolutionnaire et pour l'idéologie elle-même ; en particulier, le caractère national russe des productions cinématographiques soviétiques est malaisément dissociable de l'essence « réaliste socialiste » des directives de réalisation, aussi l'adaptation de ces directives au caractère national français laisse-t-elle parfois place au doute ou à l'insatisfaction ; plus grave encore, le marxisme devenu officiel — et se recomman-

47. « Il n'y a pas, en dehors des sources d'inspiration nationale, de possibilités d'épanouissement de l'art cinématographique. Telle semble être l'unique limite qui s'impose au choix d'un créateur conscient », Daquin, op. cit., p. 34.

dant en pays d'Occident bien davantage de cet aspect institué, « officiel », que d'un aspect de subversion — est depuis longtemps devenu un langage, comme il est normal pour une construction idéologique de cette importance, mais un langage bien particulier : plus, comme il a été vu, celui de la décision que celui de l'information, plus celui de l'adhésion que celui de l'interrogation : curieux langage pour le Parti révolutionnaire. Et le cinéma qui sera prôné sera, le micro-réalisme étant sauf, un art d'enthousiasme (le « romantisme révolutionnaire ») bien plus qu'un art d'interrogation : curieuse esthétique, pour un cinéma révolutionnaire. On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a là, sur ce point particulier, qu'est l'esthétique cinématographique du communisme français sous la IV[e] République, la même dégénérescence qu'on a parfois cru pouvoir généraliser au marxisme institutionnalisé[48], et qui provient sans doute de la conscience qu'ont les observateurs que la Révolution (pas encore faite) sert déjà une Restauration, et que la contestation des pouvoirs est faite au nom d'un autre Pouvoir d'Etat. Sur le plan de l'art, finalement, la position « révolutionnaire » se présente, au mieux, comme un classicisme, avec toute sa force, mais aussi son effrayante vulnérabilité de forteresse dès que l'acier a une paille ou que le mouvement social succède à une guerre de positions[49] ; alors, la dégénérescence est celle du classicisme en académisme, et elle est inéluctable tant il est vrai que le classicisme ne peut être que l'équilibre harmonieux d'un moment ; d'ailleurs on peut penser sans extravagance que ce que réclame l'idéologie de l'Etat, qu'il soit établi ou virtuel, c'est moins la réussite classique que la production académique[50].

---

48. « Le marxisme est un prophétisme qui ne conserve un potentiel religieux que dans la phase militante. Une fois le parti victorieux, l'idéologie justifie l'Etat et les maîtres de l'Etat. Inévitablement, à mesure que les années passent, l'idéologie est compromise par la réalité. A moins que les hommes se satisfassent d'une religion d'Etat, l'idéologie devenue officielle, se dégradera en coutumes verbales », Rd Aron, « Ouvriers, Prolétaires et Intellectuels », Diogène, n° 10 (1955), p. 54.

49. La paille de la défense, la lourdeur de Ligne Maginot du classicisme, c'est un réalisme incomplet, qui sous-estime l'agonisme et le changeant dans la société politique. « Le classicisme se figurant reproduire la nature, imitait et imite encore une nature sociale : le réel établi, l'Ordre instauré ou restauré, le Réel du Pouvoir politique et militaire », H. Lefebvre, Introduction à la Modernité, op. cit., p. 238.

50. Comme l'a très bien dégagé Henri Lefebvre, op. cit., p. 243 : « Un académisme. Tels sont les besoins idéologiques du Pouvoir d'Etat, quels que soient sa « base » sociale et son « contenu » politique. Le sachant, certains écrivains et artistes s'y préparent. Ils se figurent créer devant la postérité, se placer du point de vue de l'avenir, juger et créer selon les normes de la pérennité. Ils voient leur œuvre et leur vie à la fois selon les circonstances et dans l'éloignement de l'Histoire. Ils travaillent pour le Pouvoir actuel et virtuel ».

Voulant réaliser une œuvre épique,[51] le communisme stalinien a progressivement affadi son « réalisme socialiste » en académisme, et le cinéma français qui trouvait grâce à ses yeux, avait toutes chances d'être celui qui niait la contradiction et l'évolution, qui refusait les nuances et la complexité, qui idéalisait enfin les aspects décrétés « positifs » de la réalité sociale et ignorait les autres, au mépris des exigences élémentaires de toute esthétique forte et affinée. Il a de surcroît progressivement oublié que sa doctrine l'amenait à refuser non seulement la transcendance métaphysique sous ses formes évidentes, mais aussi à refuser les résidus des idéologies de la transcendance métaphysique que sont une morale méta-historique ou un humanisme traditionnel : cet oubli a amené la critique cinématographique marxiste en France comme dans les pays socialistes, à des attitudes d'une pruderie et d'un conformisme inattendus... et guère convaincants. Sans doute le cinéma français moins que tout autre devait sacrifier à cette imagerie de la « positivité » forcée et de l' « optimisme » généreux ; sans doute le Parti communiste dut-il parfois tenir compte du « caractère national » de notre cinéma suffisamment pour mettre une sourdine à l'exigence de « réalisme socialiste » avec son contenu véritable ; sans doute les dégâts ne furent-ils énormes et irrémédiables que pour le cinéma soviétique[52] ; mais le nouveau cours des choses et des idées dans le camp socialiste après la mort de Joseph Staline, l'évolution du communisme français qui s'ensuivit, amenèrent le secteur marxiste orthodoxe de l'opinion française à la conscience de la nécessité de courants nouveaux dans l'art, et d'une attitude modifiée vis-à-vis des réalisateurs et de leurs œuvres : tout particulièrement au cinéma où le langage doctrinal est presque nécessairement schématique, et où l'engagement partisan du cinéaste, s'il pèse sur ce dernier au lieu de l'inspirer sans entraves, dresse un mur entre la sensibilité du spectateur et la thèse qui est défendue.

On bornera là l'examen de cette période et de ces faits, sans

---

51. « Pendant que l'âme part en quête d'aventures et les vit, elle ignore le tourment effectif de la quête et le péril réel de la découverte ; elle ne se met jamais en jeu ; elle ne sait pas encore qu'elle peut se perdre et ne songe jamais qu'il lui faut se chercher. Tel est l'âge de l'épopée », G. Lukacs, La Théorie du roman, Ed. Gonthier, Lausanne, 1963, p. 20.

52. Et constatés finalement aussi bien par des adversaires (Philippe Haudiquet, Image et Son, n° 193, avril 66, p. 55) que par d'anciens partisans du stalinisme (Louis Daquin, op. cit., p. 64 : « Bien sûr, Dovjenko, Poudovkine, Eisenstein, Ermler, Youtkevitch, Vassiliev et d'autres ont été paralysés pendant plusieurs années par des conceptions erronées de la Direction de la cinématographie soviétique ».

se permettre dans le jugement d'aller au-delà de ce qu'exprima jadis le théoricien et chef politique marxiste Gramsci : « Quand l'homme politique exerce une pression pour que l'art de son temps exprime un monde culturel déterminé, il accomplit une activité politique, et non une critique artistique ; si le monde culturel pour lequel il lutte est un fait vivant et nécessaire, son expansion sera irrésistible, il trouvera ses artistes. Mais si, malgré cette pression, cette irrésistibilité ne se voit pas, n'agit pas, cela veut dire qu'il s'agissait d'un monde fictif, postiche, une élucubration bâtie par des médiocres qui se lamentent que les hommes d'une meilleure stature ne soient pas d'accord avec eux »[53].

Naturellement, le nouveau cours des choses, la nouvelle ligne culturelle du Parti Communiste Français, s'annonça par des signes divers, des tolérances, des oublis, des indulgences, et maints articles ou discours annonciateurs du dégel. Mais sans conteste l'aboutissement du mouvement de libéralisation a été marqué finalement par une date remarquable : celle des « Débats sur les problèmes idéologiques et culturels », auxquels le Comité Central, siégeant à Argenteuil, a consacré une session au mois de mars 1966. Le 13 mars 1966, une importante Résolution résumait l'acquis de ces travaux, dont la première partie (« Le Parti Communiste, les Intellectuels et la Culture ») intéresse notre sujet[54]. Tandis qu'il était entendu dès l'abord qu' « écrivains et artistes contribueront eux-mêmes à définir les mesures capables d'encourager la création et la recherche et d'assurer leur liberté, dans les diverses disciplines »[55], et que c'est « le système qui exploite les travailleurs et les écarte de la culture (qui) met en cause la liberté de création des intellectuels et limite le pouvoir émancipateur de la science et de l'art »[56], le Parti Communiste se prononçait pour une politique de diffusion de la culture, tendant à la mise en valeur du « patrimoine national » et à l'animation de la « vie culturelle », ce qui, selon les propres termes de la Résolution, « suppose de considérer à la fois comme porteurs et créateurs de culture, les artistes et écrivains, les savants et praticiens, techniciens et ingénieurs, les enseignants ». (Après

53. Cité par Gianni Toti, in Positif, nº 56, nov. 1963, p. 34.
54. L'essentiel des débats et le texte de la Résolution du Comité Central ont été publiés dans la revue théorique du Parti Communiste, « Les Cahiers du Communisme », nº 5-6, mai-juin 1966.
55. Op. cit., p. 268.
56. Op. cit., p. 267.

quoi, était reconnu qu' « il y a dans toute œuvre d'art une part irréductible aux données, et cette part, c'est l'œuvre même », et que l'héritage culturel se compose au présent, dans une innovation continuelle, ce qui amenait le comité central à la proposition essentielle : « C'est pourquoi on ne saurait limiter à aucun moment le droit qu'ont les créateurs à la recherche. C'est pourquoi les exigences expérimentales de la littérature et de l'art ne sauraient être niées ou entravées sans que soit gravement porté atteinte au développement de la culture et de l'esprit humain lui-même »[57].

« Exigences expérimentales », « développement de la culture », « développement de l'esprit humain », sans doute n'y a-t-il par contradiction, au terme d'un exercice dialectique, entre de telles propositions et les slogans naguère au premier plan : elles impliquent pourtant une vraie révolution dans la révolution ! Tout d'abord, par delà toute l'orthodoxie jdanovienne, la famille spirituelle des intellectuels communistes répudie l'idée d'une mission pédagogique directe de l'œuvre d'art, mission dangereuse autant pour l'œuvre que pour l'homme, et retrouve cette vérité que, selon les termes de Gramsci, « l'art est éducateur en tant qu'art, non en tant qu'art éducateur ». Tant il est vrai que la prétention de décider à l'avance de ce que sera la leçon d'une œuvre est aussi absurde que de nier que toute œuvre comporte une leçon ; au demeurant, Engels n'avait-il pas écrit[58] « Je crois que la tendance doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée » ?

En second lieu, est reconnu pour l'artiste le droit à la recherche, c'est-à-dire le droit à l'erreur. Là encore, il n'y a pas à proprement parler novation par rapport aux fondateurs du marxisme, et Lénine a pu encore écrire à Gorki : « J'estime que l'artiste peut retirer beaucoup de profit de chaque philosophie. Enfin, je suis tout à fait sans restriction d'accord sur ce point que, dans les problèmes de créations artistiques, vous êtes meilleur juge que personne et que, tirant de votre propre expérience artistique et d'une philosophie, fut-elle idéaliste, vous pouvez arriver à des conclusions qui profiteront énormément au Parti ouvrier »[59].

---

57. Op. cit., p. 271.

58. Lettre à Minna Kautsky, in : Karl Marx et Friedrich Engels, Sur la littérature et l'art, Editions Sociales, Paris, 1951, p. 314.

59. Lettre à Gorki, citée par Positif, mars 1963. De même B. Ziherl rappelle-t-il avec pertinence dans « Notre Politique Culturelle », Questions actuelles du Socialisme, Beograd, avril-mai 1959, pp. 85 et ss., un autre texte de Lénine « Le

Mais ce retour aux sources rend un son bien peu conforme à l'orthodoxie développée pendant la période précédente. Parallèlement, on redécouvre qu'en bonne théorie marxiste, le rapport de l'être à la conscience dévoile sans doute une dialectique historique mais aucunement un ordre hiérarchique, on fait écho à cette idée de Lukacs que la réalité ne s'élucide pas en conscience de manière simple et mécanique[60] et tout cela conduit à reconnaître que l'art, s'il est un « reflet » de la réalité, ne saurait être le produit d'une imitation de la réalité, et que si « reflet », il doit y avoir, le réalisme est un miroir légitimement infidèle...[61]

Ce caractère de la réalité cinématographique qui fait que la réalité n'est ni imaginée comme à la lecture du roman, ni représentée comme sur la scène, joint aux ambiguïtés de l' « intérêt de classe » et à la double fonction, informative mais aussi expressive, de la création cinématographique, amène à reconnaître une grande complexité à l'enchevêtrement des données problématiques d'un engagement idéologique — cela, sans égard, à ce point, ni à la situation extérieure objective, ni à la réception effective par le public.

---

bouillonnement chaotique, la recherche fiévreuse, tout cela est inévitable. La Révolution libère toutes les forces qui hier étaient ensevelies, les pousse des profondeurs à la surface de la vie... Il est évident que la vie créatrice exige le gaspillage dans la nature comme dans la société... Il est absolument nécessaire d'assurer une grande liberté à l'initiative et aux penchants individuels, ainsi que la liberté de pensée et de la fantaisie... ».

60. « La philosophie matérialiste considérant que toutes les formes d'objectivité, que toutes les catégories appartenant aux objets et à leurs rapports ne sont pas les produits d'une conscience créatrice, ainsi que le prétend l'idéalisme, mais renvoient à une réalité objective existant indépendamment de la conscience, il s'ensuit que toutes les divergences, et même toutes les oppositions entre les images particulières sous lesquelles nous apparaît la réalité ne peuvent trouver place qu'à l'intérieur de cette réalité qui est unité matérielle et formelle. Pour comprendre la dialectique compliquée qui régit cette unité faite d'unité et de disparité, il faut tout d'abord en finir avec l'idée très répandue que la réalité se dévoile à nous de façon mécanique, selon un procédé photographique », G. Lukacs, « Préface à l'Esthétique », Europe, nov.-déc. 63, p. 196.

61. A vrai dire, cela n'avait point toujours passé inaperçu, en des temps où une autre interprétation était plus en honneur ; ainsi Claude Roy écrivait-il, dès le 3 octobre 1945, dans l' « Ecran français » : « La réalité, il faut pour la recréer, la complicité de l'imagination. Le document n'est jamais qu'un reflet, si pur soit-il. Mais la vie même, dans le sens originel du mot, c'est le poète qui la restitue. — Poète, au sens originel du mot, celui qui FAIT. Démiurge dont le regard invente une vérité plus vraie que la vérité » ; ainsi encore était-ce à la base, implicitement, de la théorie du montage cinématographique de la grande école des cinéastes soviétiques : « Le montage est la force créatrice de la réalité cinématographique et la nature ne nous fournit que la matière première avec laquelle nous travaillons. Et cela, précisément, est le rapport entre la réalité et le film ». V. Poudovkine, (1924), L'Art du Cinéma, op. cit., p. 191.

C'est ainsi que, travaillant hardiment à cet aggiornamento, certains auteurs marxistes[62] se sont demandés ces dernières années si le critère marxiste ne devrait pas être le degré de sensibilité de l'œuvre d'art aux aliénations contemporaines ; ces auteurs mettent en avant, en effet, qu'un critère de ce genre a le mérite de dégager l'aspect actif de l'œuvre en tant que réaction contre l'aliénation. Engagés dans cette voie, tout en continuant à reprocher à l'occasion au cinéma français l'irréalisme de ses intrigues ,de ses personnages, et des situations sociales, ainsi que ce qui apparaît à certains le « nihilisme » de la partie la plus « intellectuelle » de la production, les théoriciens marxistes s'efforcent, suivant le projet du cinéaste Grégori Tchoukhrai, d'effacer la divergence de l'idéologie et de l'humanité, et de les faire « redevenir synonymes » — étant, par ailleurs, bien entendu que la référence à l'humanité n'est peut-être pas exactement la même pour le cinéaste communiste et pour le théoricien marxiste : plus dense, obscure et naturelle, vraisemblablement pour l'un, et résolument sociale et anti-naturelle pour le second[63]. Mais l'effort est certain et considérable qui tend à redonner à l'idéologie des racines humaines et objectives. La direction idéologique du cinéma, dans ce nouveau cours de la pensée et de la pratique du communisme français, se résume en la recherche du rapprochement entre le militant et le cinéaste, en une exigence de compréhension réciproque, un effort d'explication et d'éclaircissement, et une aide mutuelle, tant matérielle qu'idéologique, à l'exclusion de tout esprit de commandement hiérarchique et d'un réglementarisme bureaucratique. Tel est du moins le projet théorique affirmé.

On peut concevoir que ce réajustement d'objectifs et de méthodes ne devait pas aller sans soulever des oppositions et des contestations. Les unes prirent naissance dans la pensée de Mao Tsé Toung, et les autres dans la base militante de l'extrême gauche et de la gauche française.

Pour les premières, on sait que le Parti Communiste Français fut l'objet de vives critiques qui, pour générales qu'elles fussent, emportaient nécessairement une appréciation des rectifications concrètes de l'orientation du mouvement communiste

---

62. Ernst Fischer, Roger Garaudy.

63. « Etre « Humain » dans le sens marxiste, scientifique, signifie vivre avec intensité dans le monde **des valeurs,** c'est-à-dire des qualités **sociales,** et **non pas** naturelles, des hommes, des choses, des événements », Marcel Breazu, « Objectivité de la valeur artistique », op. cit., p. 95.

en France, et par exemple au cinéma. Mais dans le domaine du cinéma précisément, les critiques chinoises s'informèrent dans une attaque d'ensemble portée contre la nouvelle ligne culturelle dite « révisionniste », à l'occasion de la critique de quelques films du cinéaste soviétique Grégori Tchoukhrai ; bien qu'adressées à des réalisations soviétiques, ces critiques visent tout aussi bien et a fortiori, les considérations théoriques qui furent explicitées au Comité Central d'Argenteuil. « Pékin Information »[64] écrit ainsi, à propos du « 41e », de « La Ballade du Soldat » et de « Ciel Pur », que « l'odeur d'humanisme et de pacifisme bourgeois que dégagent ces films de guerre est précisément un reflet de la ligne politique du révisionnisme moderne dans les domaines de l'art et de l'idéologie »... Pour les marxistes-léninistes de Chine, les thèmes de la récente production soviétique, tout comme les films de la « nouvelle vague occidentale », témoignent des mêmes idéologies, « individualisme poussé à l'extrême », « nihilisme » et « pacifisme », et sont profondément démobilisateurs[65].

Pour les critiques qui prirent naissance dans l'insatisfaction ou les inquiétudes de militants de la gauche française, par ailleurs souvent cinéphiles passionnés, ce n'est pas tant la formulation doctrinale qui les éveilla, que surtout l'éclectisme de fait de la critique cinématographique communiste tant à l'époque stalinienne que post-stalinienne. Pendant la guerre froide, en effet, il est indéniable que la conjonction des mots d'ordre de « réalisme socialiste » et de « caractère national » aboutit souvent à des appréciations surprenantes, le sectarisme emplissant la presse communiste de dithyrambes au profit des films soviétiques, de leurs héros positifs avec nécessité, et l'opportunisme inspirant les mêmes éloges de quelques films français bien de chez nous et de réussite laborieuse. Le nouveau cours, sous la Ve République, atténua sans doute le dogmatisme des condamnations, mais guère l'éclectisme des élections et des louanges :

---

64. No 2, p. 7.

65. « Bien sûr, le bonheur personnel n'est pas à négliger, mais il doit s'accorder avec l'intérêt collectif révolutionnaire et non être en conflit avec ce dernier. Pour (les travailleurs), la conception du bonheur inspirée par un individualisme extrême qui fait que l'on se lasse de la lutte révolutionnaire, fuie la tempête révolutionnaire et cherche uniquement « un moment de bonheur paisible au milieu des tempêtes de l'époque, une petite île sur la mer perfide » est une honteuse philosophie de philistin. Si l'on permettait à cette philosophie de se répandre parmi les ouvriers et les paysans et de « s'emparer » de l'esprit des jeunes gens dans toutes les sphères de l'activité socialiste, les résultats dépasseraient toute imagination », Pékin Information, no 2, pp. 9-10.

un enthousiasme esthétique, le cas échéant justifié, par exemple pour « A bout de souffle », balaie éventuellement les plus belles raisons idéologiques... D'autre part, la prudence des critiques communistes pour les films occidentaux qui traitent de sujets politiques d'une manière très engagée (de la décolonisation, spécialement), est une donnée importante qui contribue à expliquer le malaise dans ce secteur de l'opinion française[66]. Mais cette prudence déborde largement la critique communiste, pour caractériser aussi une bonne part de la critique de gauche extérieure au Parti : ne serait-ce pas, selon l'éloquente expression de Marcel Martin, que beaucoup de critiques seraient « hommes de gauche, critiques de droite » ?[67]. Une autre hypothèse encore : la gauche ne serait plus dans la gauche... Quoi qu'il en soit, il apparaît à l'observateur que la critique de gauche est, dans l'ensemble, et pour les publications à large audience, fort libérale, tandis qu'une floraison de revues à faibles tirages, de bulletins, etc., maintient au contraire des orthodoxies souvent concurrentes mais en tout cas intransigeantes. On ne peut que s'en tenir à un caractère aussi peu satisfaisant que possible de la notion de « critique de gauche » : ce qui se dit d'un film dans les journaux et revues catalogués « de gauche », alors que l'idéal serait naturellement d'isoler le critère synthétique de la notion : ce qu'elle DEVRAIT être pour être une critique « de gauche »... L'ambiguïté est celle-là même qui apparaît de la notion de « gauche ».

Plus concrètement, une autre ambiguïté oppose, cette fois à l'intérieur de la critique la plus politisée, un militantisme « principal » (ou de « substitution », si l'on part d'un point de vue opposé)[68], et un militantisme « annexe » et « subordonné »[69] : que l'on puisse aller jusqu'à concevoir, en milieu révolutionnaire

---

66. Un exemple de cette prudence : l'accueil fait à « J'ai huit ans » au Festival de la Critique, à Cannes, en 1962. Voir « Positif », n° 47, juillet 1962, p. 4.

67. En ce sens, aussi : Michèle Firk, « Positif », n° 34, mai 1960, p. 38 : « Je crois qu'un critique marxiste cultive la notion d'auteur de films et en rejette avec horreur la politique ».

68. « Il est clair que seules des réflexions idéologiques de base sur la critique et l'art cinématographique peuvent nous conduire, ensemble, à une pratique efficace autant que combative. Nous n'avons pas l'intention de parler de notre tâche en pédagogues mais en praticiens. Il ne sera jamais question de notre « mission » mais de notre « action », ni de « message » mais de « contenu », Miroir du Cinéma, n° 4, printemps 1963, p. 4.

69. « (Le cinéma engagé) ne saurait être le substitut de l'activité militante dont il ne constitue qu'un apport. Il n'est pas l'élément premier de la prise de conscience, mais il peut en être le révélateur », M. Kravetz, « Cinéma politique », Art sept, n° 2, avril-juin 1963, p. 124.

et marxiste, qu'une activité cinématographique même très engagée soit « *l'* » activité militante est un phénomène significatif aussi bien d'une insatisfaction devant l'activité militante des organisations politiques par nature que sont les partis, que du besoin qui est ressenti d'occuper le champ du cinéma — le cinéma, selon les paroles de Sir Richard Livingstone[70], « l'une des forces nouvelles du siècle, qui l'a emporté là où l'Eglise a laissé la place »...

Mais la conscience de ce besoin, de la nécessité d'une prise idéologique et pratique sur cette force neuve, sur ce moyen puissant, est partagée, justement, par la puissance morale qui s'est vue sinon supplantée, au moins parfois remplacée par le cinéma dans l'esprit des foules : l'Eglise.

Paragraphe 2 : L'APOLOGÉTIQUE CHRÉTIENNE

« Si je ne veux pas être simplement gardien de cimetière, il me faut absolument un cinéma. Avec cette arme-là, je suis certain de pouvoir tenir le coup », écrit un curé déjà en 1928[71] ; à plus forte raison, vingt, trente ou quarante ans plus tard, l'utilisation du cinéma comme technique pastorale et d'action populaire s'impose-t-elle chaque jour davantage aux responsables de l'Eglise, tant d'un point de vue tactique que pour concourir à la réalisation de plus vastes projets stratégiques. On se préoccupe en général désormais bien davantage du profit à retirer de ce puissant moyen de propagande que de faire appliquer strictement le Décret de la Sacrée Congrégation du Consistoire interdisant naguère le cinéma dans les Eglises, et cette évolution, acquise au seuil de notre période pour l'essentiel quant aux principes, mais constamment renforcée et précisée, est d'autant plus légitime et urgente qu'il s'agit d'effacer la contradiction relative qui a été relevée[72] entre la croissance des sociétés industrielles et l'influence politique et sociologique de l'Eglise.

Après avoir rapidement fixé le schéma théorique qui inspire son action en ce domaine, l'étude s'imposera de l'encadrement institutionnel qui est mis en place sur ces bases doctrinales et afin de les propager ; et les positions, tant négatives que positives, de l'Eglise sur les questions controversées du cinéma en seront éclairées naturellement.

---

70. Daily Mail, 30 décembre 1946.
71. La Croix, 28 octobre 1928.
72. Aron, La Lutte de classes, op. cit., p. 285.

Les bases théoriques ont trait d'une part à la considération du cinéma en tant que technique d'apostolat, et d'autre part à la collaboration du spirituel et du temporel en ce domaine de technique, de commerce et de philosophie. Le point de départ des réflexions est souvent la conscience du pouvoir de l'image et le caractère universel de l'art cinématographique ; on y joint parfois le sentiment critique que le formalisme, l'abstraction, et aussi le long usage des mots ont usé, en quelque sorte, les modes de pensée, qui doivent par conséquent être rénovés par un langage neuf[73] ; on peut relever parfois un optimisme qui se nourrit d'une inspiration finaliste et providentialiste, quant à l'utilisation du cinéma (« Le cinéma est un moyen donné par Dieu pour contribuer à l'union des différents peuples du monde, dans un esprit véritablement chrétien de compréhension et d'amour fraternel »[75]) ; mais le plus souvent, et en tout cas le plus officiellement, c'est la légitimité, et même la nécessité, de l'utilisation apologétique qui est proclamée à partir de la constatation de la puissance du cinéma : « Rien n'est plus digne d'éloges que de faire servir à la gloire de Dieu et à l'expansion de la foi chrétienne les admirables inventions dues aux progrès de la civilisation. Il ne suffit pas de dire que pareil usage est dans l'ordre. Il faut affirmer, au contraire, que d'angoissantes circonstances l'imposent comme une impérieuse nécessité. Si des catholiques soutenus par un zèle ardent pour Dieu et pour l'Eglise, arrivent à s'emparer d'un instrument d'une pareille puissance, ils auront rendu à la cause catholique un service inappréciable et créé une forme splendide d'apostolat social » écrivait naguère le Cardinal Pacelli[75]. Et le Secrétaire général de l'Office catholique international du cinéma utilisait des expressions encore plus fortes, parce qu'elles exploraient le versant négatif, celui de l'absence possible : « Se désintéresser du cinéma, c'est déserter un des terrains essentiels où se joue l'avenir spirituel des grandes masses humaines »[76].

---

73. Par exemple : « Si nous prenons une claire conscience de ces deux vérités, à savoir que le septième art est susceptible de s'affirmer comme la dialectique la plus subtile et la plus harmonieuse et, par ailleurs, que nos modes d'expression intellectuels se sont peu à peu éloignés de la vie pour devenir une sorte de monde clos et désincarné, il apparaît non seulement comme souhaitable mais comme naturel que le cinéma prenne la place qui lui revient dans l'élaboration d'un idiome universel et d'une culture vraiment incarnée » H. Agel, op. cit., Civilisation de l'image, p. 116.

74. R. P. John V. A. Burke, in Le Cinéma au service de la foi, Plon, Paris 1953, p. 172.

75. Cité in Le Cinéma au service de la foi, op. cit., p. 15.

76. Alerte au Cinéma, op. cit., p. 7.

publiques, qui permettra la meilleure réalisation de ces exigences spirituelles. Naturellement, la société y trouvera, sur un plan profane et politique, un profit nécessaire. « Je veux rendre sa toute-puissance à l'influence du clergé parce que je compte sur lui pour propager cette philosophie qui apprend à l'homme qu'il est ici-bas pour souffrir, et non cette autre philosophie qui dit au contraire à l'homme : « Jouis ! » reconnaissait Adolphe Thiers, en 1849, devant la Commission de l'instruction primaire de l'Assemblée nationale ; et un siècle plus tard, parlant des techniques audio-visuelles à un auditoire d'intellectuels catholiques, le substitut de la Secrétairerie du Vatican, A. Dell'Acqua attestait que les termes de la question n'avaient qu'apparemment changés : « Parents et éducateurs auront le souci de protéger la génération montante contre les mythes qui risquent de la séduire ; *ils serviront par là-même efficacement l'avenir de la société* »[77]. Au demeurant, l'intervention de l'Etat est, de son côté, légitime et indispensable[78], parce qu'elle ressort directement à sa compétence politique appliquée à la recherche du bien commun fondé sur la morale : en effet, la place des moyens de communication de masse dans notre société ne permet pas d'en négliger les effets psychologiques et autres : « Les rapides progrès des techniques de diffusion ont, dans la vie sociale, de telles conséquences qu'il semble aujourd'hui devenu nécessaire d'évoquer la question au plan institutionnel et de s'interroger sur la législation la mieux adaptée à l'ampleur des problèmes nouvellement posés » déclarait encore Mgr Dell'Acqua aux Semaines sociales.

Sans négliger les interventions les plus opportunes pour placer le temporel face à ses responsabilités, l'Eglise a mis en place des structures propres, qui lui permettent aussi bien un traitement régulier de ces problèmes que des interventions ponctuelles. Tout d'abord, sur un plan supra-national, il existe au sein de la Curie romaine une Commission spéciale « Cinéma », qui se met en contact aussi bien avec les organisations internationales, l'Office catholique international du cinéma, qu'avec les Centres catholiques nationaux, comme la Centrale

77. Souligné par nous, in Lettre du Vatican, op. cit., p. 10.

78. « A moins de professer un anarchisme intégral, il est difficile de contester à l'Etat le droit et le devoir d'harmoniser les libertés en vue de ce bien commun dont la morale publique est une condition » Ayfre, Civilisation de l'Image, op. cit., p. 124.

Catholique du Cinéma, en France. Sur le plan national, en France, l'épiscopat a institué une commission, dont le président est Mgr Stourm, le secrétaire : Mgr Pichon, qui étudie les problèmes de l'opinion publique. Surtout il existe un « Secrétariat de l'opinion publique et des moyens de communications sociales », dont le directeur est Mgr Pichon, secrétaire de la commission épiscopale correspondante et responsable de la coordination avec les organismes de communications sociales, tels que les comités diocésains d'information (C.D.I.) et la Centrale Catholique du cinéma et de la radio-télévision (C.C.C.R.T.). Mais ces structures proprement épiscopales ne sont qu'une partie des structures que l'Eglise institue, inspire ou encourage. La suppression en 1966[79] du bulletin hebdomadaire « Vox », organe de l'association du même nom, a attiré l'attention sur les liens de cette association catholique avec l'épiscopat. Créé une dizaine d'années auparavant, « Vox » s'était vu fixer pour objectif de promouvoir des films de valeur, et d'éveiller la responsabilité des chrétiens face au cinéma et à la télévision ; sa suppression (pour des raisons d'organisation financière) décidée par les évêques précédait la mise en place d' « une nouvelle structure répondant davantage aux besoins actuels », était-il annoncé dans le dernier numéro. D'autre part, un grand nombre d'organisations ou de manifestations (Union catholique du cinéma, Semaines des intellectuels catholiques, Comité catholique de l'enfance, Fédération Loisirs et Culture cinématographique, Fédération des ciné-clubs catholiques, Messe du cinéma — célébrée chaque année à la Madeleine avec une grande solennité) existent, dont les préoccupations sont souvent, sinon exclusivement, le cinéma français. Enfin et surtout, l'Eglise catholique dispose en France d'un instrument d'une portée incalculable : des circuits de salles. Le réseau de distribution catholique est très bien organisé, notamment en format 16 m/m ; huit groupements[80] fournissent les salles de patronage, les salles paroissiales, les salles populaires dites « familiales », en films recommandés par la Centrale catholique du cinéma, à l'exclusion de tous autres.

La critique cinématographique catholique se voit reconnaître

---

79. Voir Le Monde, 3-4 juillet 1966, p. 15.

80. Circuit familial de la grande région parisienne, 97, rue de Charonne, Paris XIe ; Office Technique du Cinéma Familial, 1, rue Saint Genois, Lille ; Groupement des Associations des Salles familiales de l'Ouest (C.S.F.O.), 14, boulevard de Chézy, Rennes ; Circuit familial de l'Est, 11, cours Léopold, Nancy ; Groupement des salles familiales du Midi, 10, rue Estelle, Marseille, etc...

évidemment dans ce système une fonction essentielle, qui ressort bien des directives de Mgr Jean Bernard, Président de l'Office catholique international du cinéma[81] ; sa mission est d'éveiller les chrétiens à leur responsabilité non seulement en ce qui concerne la sauvegarde des bonnes mœurs, mais encore dans l'exploitation des virtualités apologétiques : « Notre attention étant éveillée sur les possibilités merveilleuses que (ces puissants moyens d'expression) nous offrent, comment n'aurions-nous pas la hantise d'en tirer parti selon les desseins providentiels ? »[82]. Ce qui emporte un engagement assez militant et, conséquence naturelle, une stratégie cohérente[83]. Sur le plan des contenus, la critique cinématographique chrétienne s'attachera parfois à faire ressortir, du sentiment du péché, d'une atmosphère de déréliction ou d'aliénation, l'appel à Dieu ou la préservation de la pureté... Sur le plan de l'esthétique cinématographique, elle prônera, comme condition favorable de cette « pureté » ou de la conscience d'un besoin métaphysique, une extrême économie de moyens : le cinéma « pur » de Robert Bresson est un exemple très caractéristique des exigences esthétiques de la critique catholique. On voit à quel point esthétique et éthique peuvent être liées et non sans raison : un auteur[84] n'a-t-il pas forgé le concept « esth-éthique » pour qualifier les valeurs que les chrétiens doivent préserver dans l'œuvre cinématographique : sincérité de l'auteur, honnêteté du contenu, authenticité de l'œuvre ? Sans doute l'hybridation est-elle contestable, tant pour le néologisme que pour des écarts d'appréciation qui peuvent s'ensuivre du mélange des hiérarchies du Beau et du Bien[85]. Il n'en reste pas moins que la liaison, aussi étroite

---

81. « La critique cinématographique chrétienne », Télérama.

82. Charles Flory, « Vers de nouvelles formes de civilisation », Les Techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine, Chronique Sociale, Lyon, 1955, p. 27.

83. « Si les organismes d'Eglise chargés de formuler au nom de la communauté chrétienne un jugement moral sur les films sont tenus à cette réserve que nous avons dite concernant les valeurs d'art, afin de laisser à chacun la liberté d'appréciation à laquelle il a droit dans un domaine libre, la même discrétion ne s'impose pas aux chrétiens eux-mêmes. Pour reprendre l'analogie éclairante avec la vie politique, on peut dire qu'ils ont au contraire le droit et le devoir de s'engager, à titre personnel, dans des choix esthétiques conscients, afin d'orienter le cinéma dans les perspectives qu'ils jugent les meilleures pour son avenir culturel. Ils peuvent s'associer à cette fin avec tous ceux, chrétiens ou non, qui admettent des perspectives analogues » Ayfre, op. cit., pp. 134-135.

84. Le chanoine Ayfre.

85. C'est toujours avec une grande violence et des accents très polémiques que des critiques non-catholiques s'en prennent à une certaine façon qu'a la critique catholique de discerner dans les films le pur de l'impur, et le sacré caché du

soit-elle, est une évidence dont le principe ne peut être refusé. Pas davantage on ne peut, semble-t-il, contester à la critique catholique le droit, même sur le seul plan intellectuel, d'apprécier du point de vue de la conception chrétienne du monde et de l'homme, et des exigences chrétiennes, un effort artistique et humain, alors même que le réalisateur se défendrait de servir les fins de l'Eglise. Inversement, il est loisible de faire ressortir les implications métaphysiques — d'idéalisme philosophique par exemple[86] — de l'esthétique choisie par des chrétiens pour ordonner une connaissance du cinéma.

De même est-il plus admissible que des critiques mettent en cause « quant au fond » des positions de l'Eglise, plutôt que la « légitimité » des interventions de cette dernière en cette matière du cinéma : on conçoit par exemple que l'attaque portée contre les cinémas européens par l'Office catholique international du cinéma en 1951[87] qui les accuse d' « *(adopter) quelquefois subtilement mais souvent franchement une philosophie politique étrangère aux principes chrétiens en général et à la doctrine catholique en particulier* », puisse susciter réactions et controverses. Les accusations d' « irrévérence », « d'immoralité », de « déviation politique » peuvent donner lieu soit à des réfutations, soit à des revendications orgueilleuses. Ainsi encore peut-on contester de différentes façons l'admission par l'Eglise, à certaines conditions, de l' « évasion » cinématographique, dont l'expression la plus directe et la moins équivoque a été formulée dans le discours du 21 juin 1955 du Pape Pie XII : « Sans doute il est permis au film de conduire l'esprit fatigué et ennuyé au monde de l'illusion, afin qu'il jouisse d'une courte trève dans

---

profane flagrant : ainsi ce réquisitoire (Claude Gauteur, Image et Son n° 188, p. 130) contre la critique catholique : « Ayant posé en axiome le splendide sophisme selon lequel nul ne blasphème s'il n'a la foi, et étant entendu que plus violent est le blasphème et plus belle son expression plastique, plus grande est la présence du « sacré » (l'auteur étant chrétien sans le savoir), elle n'en annexe que plus facilement des cinéastes athées ou anticléricaux afin d'en mieux désamorcer la virulence : ainsi christianisé, Luis Bunuel, leur agneau favori, devient-il franquiste, Saint Luis de Calenda. Systématiquement, toute réalité sociale ou politique est escamotée au profit, l'autosuggestion étant reine, d'une hypothétique métaphysique ». Le sort fait au film de Pasolini, « Théorème », par une large part de la critique et de l'opinion cultivée catholique est un exemple topique.

86. « L'image ne renvoie pas à un monde qui serait en dehors d'elle, et dont elle fournirait une copie. Le monde est dans l'image, comme le sens et la justification de cette image. Il n'y a pas l'univers dans sa matérialité, et le langage qui, venant après coup, le décrirait en le redoublant », G. Gusdorf, op. cit., pp. 28-29.

87. Revue internationale du Cinéma, n° 7, janvier 1951.

la réalité qui l'opprime ». Dans la même direction, certains verront dans les normes de bienséance cinématographique, telles qu'elles sont par exemple codifiées par la cotation de la Centrale catholique du cinéma, le souci de limiter au maximum les « risques » pour les normes de la société établie, en favorisant les tendances à la plus grande stabilité psychologique et morale des spectateurs — ce qui revient à dire que ceux-ci sont aidés à éliminer leur anxiété profonde, ou plutôt à la refouler, et à supprimer toutes les ambivalences qui rendraient possibles des virtualités humaines différentes de celles qui sont en honneur dans notre type de civilisation occidentale, en son état actuel. C'est là matière à procès politique, malgré les apparences ; et c'est d'ailleurs une façon logique et spécifique pour l'Eglise que cette façon d'aborder les problèmes politiques par le versant des valeurs morales[88]. L'Eglise a besoin d'un consensus pour grouper les hommes finalement dans la Cité de Dieu. Mais l'essor du cinéma coïncide avec la vulgarisation du message naguère iconoclaste : « Dieu est mort ! », le Septième Art se constitue des drames et des cauchemars d'une époque en proie aux vertiges les plus irrésistibles : c'est là qu'apparaît la racine de la contradiction entre l'institution chrétienne et le développement de l'expression cinématographique, entre la morale chrétienne et l'expression de la vie par le cinéma. Car ç'en est fini de l'âge de l'épopée, pour la société occidentale, ç'en est fini des robustes et pleines harmonies que l'art reflétait des actions de l'homme lorsque celui-ci ne redoutait pas encore une grande Absence[89] : et les déchirements de l'époque moderne expliquent encore mieux pour le cinéma que pour tout autre art, que l'essor de cette forme d'expression se soit accompagné d'une lutte pour se libérer des exigences morales et des tutelles religieuses. Ces propositions ne prétendent nullement à un jugement de valeur sur l'état présent du cinéma, ou sur son devenir, mais

---

88. Cela a été vu de la façon « démocrate-chrétienne » d'aborder les mêmes problèmes (politiques) sous le même angle (moral) par Fougeyrollas, La conscience politique dans la France contemporaine, op. cit., p. 99 : « C'est par ce qu'elle comporte de moins spécifiquement politique, que la conscience démo-chrétienne est la plus spécifique, en tant que forme de la conscience politique ».

89. « Tant que la Divinité qui régit l'univers et dispense les dons inconnus et injustes du destin se tient en face de l'homme, incomprise mais connue et proche, comme le père en face de son petit enfant, il n'est action qui ne soit pour l'âme un vêtement seyant. Etre et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions identiques », Lukacs, Théorie du roman, op. cit., p. 21.

reviennent seulement à constater une tension dialectique entre des termes antithétiques ; on peut penser qu'à tant gratter la boue, le roc finit par apparaître, et que le cinéma n'affadit pas mais valorise les éléments de positivité lorsqu'il les met en scène dans une vision contrastée, mais en tout cas le fait demeure que le cinéma français ne présente pas, dans son ensemble le tableau harmonieux de la satisfaction et du triomphe des valeurs de la morale chrétienne...

*
**

L'entreprise idéologique du marxisme, l'apologétique et la pastorale chrétienne : telles sont les constructions doctrinales dont l'ampleur et la cohérence s'affrontent dans les débats cinématographiques, tout particulièrement dans notre pays. Mais on ne saurait réduire la dialectique du cinéma français à ces seuls termes.

Tout d'abord, d'autres efforts ont été développés. Le plus important, et celui qui aurait porté le plus de conséquences s'il avait abouti, a été la recherche d'une utilisation du cinéma à des fins de propagande « démocratique », au service des régimes politiques occidentaux de « démocratie libérale ». L'information et l'autonomie intellectuelle du citoyen ne sont-elles pas à la base de ces régimes, dans le principe ? Le cinéma n'est-il pas, par conséquent, le moyen d'information et de participation privilégié pour les masses et pour la jeunesse ? Tel est le point de départ du raisonnement[90]. Au demeurant, l'abstention en la matière est défaillance : car l'instrument de diffusion de masse reste alors disponible pour d'autres entreprises[91]. Deux lignes de force sont mises en évidence dans les positions des partisans de cette utilisation du cinéma à des fins de propagande démocratique : d'une part la visée en direction de la jeunesse, la visée « pédagogique » en quelque sorte, développant une

90. « Les responsabilités civiques du citoyen croissent chaque jour, en même temps que ses charges et ses impôts. Il ne peut pas se désintéresser de la politique dont les incidences l'atteignent directement jusque dans les plus petites circonstances de sa vie quotidienne. Mais comment la suivre, cette politique, dans le hourvari des manifestations oratoires et la marée des publications imprimées et ronéotypées ? Comment la suivre avec aisance, avec fruit, et sans perdre trop de temps, si l'on oublie de recourir au simplificateur-diffuseur du XX[e] siècle, si l'on néglige de se servir du tableau blanc ? » A. Lang, op. cit., p. 43.

91. Voir Lang, op. cit., p. 31.

idée plus générale du Président Herriot[92], et d'autre part l'accent militant de cet effort de sensibilisation[93].

Mais c'est à ce point que le raisonnement par ailleurs si logique bute sur une difficulté insurmontable : à partir du moment où elle emprunte cette voie « pédagogique » et « mobilisatrice », la démocratie libérale cesse plus longtemps d'être elle-même (mise à part l'hypothèse de crise, grave, mais temporaire et bien délimitée, où un resserrement des disciplines ne signifie pas toujours changement de nature du régime) : le pluralisme politique de notre société républicaine s'accommode mal d'une mise en condition intellectuelle et l'information politique que peut apporter le cinéma au citoyen de la société démocratique risque fort de se dégrader en « civisme » intégré et intégrant, c'est-à-dire en « ordre moral », privilégiant les valeurs d'obéissance et de respect des structures en place, ou bien d'échouer en « instruction civique » moralisatrice, vague et insipide. Au reste les hommes, même les démocrates, ne sont qu'exceptionnellement capables d'un désintéressement et d'une lucidité qui ne connaissent aucune défaillance. Armer la démocratie en formant, grâce au film, électeurs et futur électeurs : voilà qui pose, avec une singulière acuité, le problème du *contenu* de cette forme !

Positivement, le problème n'a pas été résolu par le cinéma français, et si un certain nombre de films, depuis la libération du pays, peuvent à juste titre se voir reconnaître des qualités de formation politique, c'est à la densité et à l'orientation de leur contenu politique et social qu'ils le doivent, et non pas parce qu'ils seraient des illustrations d'une démocratie libérale, nationale, française, bien détachée des « contingences » historiques et sociales, comme des « idéologies ».

D'autres efforts, moins systématisés encore, ont tendu ou tendent à donner une coloration idéologique particulière au ci-

---

92. « Le cinéma apporte des ressources nouvelles presque infinies. Il doit être introduit dans notre éducation », cité par A. Braun-Larrieu : Le rôle social du cinéma, Ed. du Cinéopse, Paris, 1938, p. 117.

93. « Le cinéma et les hommes qui le font sont des soldats dans les rangs de la démocratie : ils ont besoin de chefs qui puissent les inspirer et leur expliquer ; en sorte qu'à leur tour ils puissent expliquer à l'énorme public qui aime le cinéma, et le guider », Walter Wanger, « The role of movies in morale », American Journal of Sociology, Chicago (Ill.), 47, 1941, p. 382 : « Seule la mobilisation de toutes les forces démocratiques peut arrêter le flot dévastateur et, parmi ces forces, le cinéma doit être considéré avec une importance du moins égale à celle que lui confère l'ennemi » J. Benoit-Lévy, Les Grandes missions du Cinéma, op. cit., p. 167.

néma français, que ces efforts s'accompagnent d'une conscience subjective chez leurs auteurs ou bien au contraire, qu'on puisse seulement constater ces tentatives comme des réalités objectives, pas toujours explicites ni pleinement conscientes. Dans le premier cas, on peut ranger sans difficulté, « Présence du Cinéma », revue spécialisée de la droite française, « dure », dont la conscience anti-communiste est systématique, polémique, et pas toujours dénuée de talent. Dans le second cas, au fil des orientations, au hasard des polémiques et des films, on classe, ou on refuse de classer, telle expression cinématographique de la théorie du « struggle for life », tel avant-gardisme de mise en scène ou d'interprétation, telle « vague » nouvelle ou future, tel groupe de « jeunes hommes en colère », ou tel autre... Mais ces tentatives d'annexion ou d'excommunication sont emportées par la conjoncture d'une mode, voire d'un festival.

En second lieu, et c'est là l'élément le plus caractéristique de la dialectique politique du milieu du cinéma et de notre production filmique, il y a lieu de noter que tous les essais pour greffer directement un *système* idéologique, en soi politique ou à portée politique, sur le cinéma n'ont jamais qu'une efficacité, si l'on peut dire, marginale par rapport à l'ensemble de notre cinéma et par rapport aux tendances de la recherche idéologique et pratique qui s'y manifestent : l'explication n'en serait-elle pas que le cinéma est un milieu humain et culturel où se développerait — d'ailleurs par larges emprunts à certaines idéologies politiques, le marxisme notamment et l'anarchisme — une idéologie en quelque sorte, « spécifique » ?

SECTION 2

SYSTÈME DE L'ANTI-SYSTÈME L'IDÉOLOGIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Donner un sens littéral à une telle proposition serait sans doute aller trop loin, et la spécificité dont il s'agit ne peut certainement pas être comprise comme une indépendance, mais seulement comme relative. Mais une telle situation d'autonomie relative de l'idéologie est déjà, en elle-même, remarquable au point où le milieu professionnel du cinéma l'a poussée et encore

davantage au point où elle transparaît dans les œuvres, quelles que soient par ailleurs les précautions ou les affiliations des cinéastes.

Milieu cinématographique et production filmique sont ainsi particulièrement intéressants à étudier de ce point de vue. Au fond, ce qui frappe au premier abord, dans le cinéma français, c'est la prédominance de quelques éléments qui facilitent la caractérisation : l'emprise de l'argent, et les difficultés du cinéma désargenté, qui n'en existe pas moins ; l'intellectualisme, d'autre part, qui anime des équipes, des écoles ou des vagues tout d'abord sur les marges de la production commerciale et puis prospères et intégrées, déposant une nouvelle sédimentation de forme ou de sujet à l'acquis cinématographique français ; et encore le romantisme volontiers populiste d'une partie de ce cinéma français ; et enfin la volonté de recherche lucide, d'authenticité, de rigueur, d'une autre partie...

Ces caractères ne sont pas le produit du hasard, et bien souvent il est possible d'atteindre l'explication satisfaisante du particularisme si attachant du cinéma français d'après-guerre, par rapport d'autres cinémas.

Par rapport à l'idéologie politique la plus définie, et systématique dans son sens le plus strict et sa réalité la plus élaborée, il est évident aussi que l' « idéologie cinématographique » française présente des différences ou des emprunts explicables. Tout d'abord, elle est imprécise, et lorsqu'elle s'informe parfois en doctrine politique, ce n'est qu'au niveau de l'utopie qu'elle le fait, et pratiquement jamais au niveau des stratégies ou de la tactique (sauf pour quelques films « militants ») : c'est naturel ; le cinéma est par nature une activité assez éloignée, dans notre type de société, de la sphère de dévolution du pouvoir ; les connaissances politiques des hommes et des groupes qu'on y rencontre sont généralement faibles, pour cette raison, et parce que par nature les préoccupations des cinéastes portent sur autre chose que le pouvoir politique ; dès lors, ces connaissances sont imprécises, ces préoccupations sont occasionnelles, et à plus forte raison les éléments idéologiques sont-ils difficilement assemblables en doctrines cohérentes et d'envergure à des niveaux autres que celui de l'utopie ou d'une vision générale du monde.

Ensuite, l'idéologie cinématographique est « avancée », même lorsqu'elle est pessimiste, et d'un engagement volontiers révolutionnaire : là encore c'est naturel : la sociologie de la création cinématographique tout autant que la psychologie des créateurs

peut rendre compte de ce caractère ; les intellectuels du cinéma ne constituent-ils pas, en France, certaines de ces « sectes iconoclastes » que recense Roger Bastide[94] parmi les « groupes novateurs » ?

Sur ce plan, elle est libérale, voire libertaire : si le souci des libertés est « grand » dans notre société, pour des raisons historiques ou qui tiennent à la complexité, et aux autres caractères, de notre structure sociale, à plus forte raison est-il « grand », comme partout, chez les élites de la culture, et spécialement lorsque ces élites sont distinctes des milieux dirigeants de la production et du gouvernement.

Enfin, l'idéologie cinématographique présente un caractère assez accusé : elle se veut « populiste » souvent, sinon parfois « populaire » ; elle croit volontiers, ou affecte de croire, que l'activité de création n'est légitimée que par une sorte de délégation du prolétariat, lequel est reconnu comme investi d'une « mission » par l'Histoire ou par la Société en devenir nécessaire. La reconnaissance d'une « investiture » populaire de ce type s'accompagne parfois des recherches esthétiques les plus ésotériques, mais il arrive — et c'est le cas le plus fréquent dans le cinéma français dit « classique » — qu'elle implique une « écriture » vériste ou populaire. On peut s'interroger sur la portée pratique de cette allégeance assez générale des créateurs au messianisme prolétarien : l'examen de la production filmique française comme du rôle social des cinéastes et acteurs incite à douter que ces artistes soient objectivement et globalement des agents laborieux et efficaces dans la lutte des classes et le processus supposé de substitution du « prolétariat » à la bourgeoisie ; mais ces doutes n'atteignent guère les créateurs, et on a même pu dire, s'agissant il est vrai des intellectuels au sens le plus général, que bien loin d'affaiblir leur « allégeance » pour les humbles ou pour le prolétariat, l'ambiguïté fréquente des conditions et des résultats de leur travail de créateurs les incite d'autant plus à revendiquer un statut de « révolutionnaires »[95]. Ceci ne veut pas signifier que la critique des cinéastes ne s'exerce pas sur leur idéologie, mais tout

---

94. « Sociologie de l'Art », Cahiers Internationaux de Sociologie, 1948, p. 165.

95. Aron, « Ouvriers, Prolétaires et Intellectuels, op. cit., p. 53 : « L'idéologie, d'origine marxiste, de la « mission du prolétariat », gagne d'autant plus d'adeptes parmi les intellectuels que ceux-ci sont plus nécessaires à l'édification d'un Etat de type occidental. En d'autres termes, les intellectuels justifient par une délégation du prolétariat leur propre accession (peut-être indispensable) au pouvoir ».

au plus que c'est là un aspect de l'idéologie qui paraît le plus souvent soustrait à la mise en question même la plus complète et la plus corrosive.

Mais par contre, ce qui paraît être la cible essentielle de la critique idéologique qu'exercent les cinéastes par leurs déclarations, écrits et films, c'est outre bien entendu les institutions établies, le contenu aussi bien que l'esprit et les méthodes des idéologies politiques ou morales construites en grands corps de doctrine : marxisme, christianisme. Une illustration frappante en a été le débat suscité par la projection au Festival de Cannes, en 1966, du film de Pier Paolo Pasolini, « Des Oiseaux petits et gros » : sous couvert de la fable, n'était-ce pas le problème de la mort des idéologies, ou de leurs profondes et inéluctables mutations, qui était posé, pour les spectateurs et commentateurs du film, par le « doute constructif » du cinéaste ? L'inadaptation, réelle ou supposée, du message chrétien, du message marxiste, est au centre de bien des recherches, démarches, propositions, des cinéastes contemporains. Le phénomène ne peut être réduit à des dimensions nationales : les jeunes cinémas d'Europe de l'Est, le cinéma italien, le cinéma brésilien, en témoignent. Mais aussi certainement, le cinéma français. Tant il est vrai qu'ironie et dogmatisme constituent un couple et s'opposent, s'appellent et se répondent...

Mais cette dévalorisation, indubitable, des formes idéologiques « classiques », comme la dévalorisation, parallèle, des formes partisanes « classiques », est aussi ambiguë au cinéma que l'ensemble de phénomènes que le vocable « dépolitisation » prétend recouvrir dans la sphère de la vie politique spécifique : on décèlera une double tendance, une fuite simultanée et symétrique, à partir de ce refus critique des ensembles doctrinaux : d'une part, une tendance à la politisation « romantique » — et c'est le naturalisme social — ; d'autre part, une tendance à la politisation « technique » — et ce sont les recherches d' « écritures » et d'authenticité du jeune cinéma. Il y a là un mouvement autant contradictoire que complémentaire : le progrès, au cinéma comme en politique, est rarement unilinéaire, et il est naturel qu'à la complexité des données correspondent des expériences et des valorisations partielles, aboutissant à des rapports idéologiques différents ou même opposés[96].

---

96. Mais cette variété et ce mouvement, ne sont eux-mêmes possibles que dans un certain état culturel, économique, financier, de la production cinématographique ;

Paragraphe 1 : CINÉASTES ET MONDE DU CINÉMA

Le cinéma français est marqué de caractères qui peuvent être réduits à des traits essentiels : on peut y sentir le jeu des capitaux, et l'effort des travailleurs, d'une part ; et d'autre part, sans doute peu de productions étrangères sont autant dominées que lui par des préoccupations que l'on peut qualifier, en donnant au mot son sens le plus étroit, d' « intellectuelles » : car ses créateurs sont souvent des gens qui se payent d'idées, ou créent pour des idées.

C'est un cinéma de capitaux et de travailleurs. Capitaux, travailleurs : voilà qui ne surprend pas, et les commentaires ne sont plus isolés, qui s'attachent à tel ou tel aspect de ces réalités. Mais par contre, bien rares sont ceux qui ont le souci de mettre en relation ces facteurs et l'art du film, ou encore ces facteurs et l'idéologie du film — et il est pourtant, en particulier, intéressant de relever que c'est dans notre cinéma que se devinent le mieux, sinon la personnalité, du moins les préoccupations *et la position sociale* de ces « travailleurs » que se veulent chez nous la plupart des cinéastes... même ceux, souvent, dont le succès et le style de vie laisseraient à penser qu'ils devraient avoir une conscience de classe différemment orientée.

Or c'est là un élément capital : à quoi bon des classifications, des interprétations, des théorisations sur l'œuvre, sur le « fait filmique », si au départ était oubliée la position du créateur, ses intentions, ses sentiments plus ou moins conscients, et les difficultés réelles qui sont les conditions concrètes de la réalisation de l'œuvre ? Que le cinéma français traduise — et cela paraît une vérité d'évidence, en deça de toute démonstration — aussi fortement la position sociale des réalisateurs, cela paraît bien condamner en fait cet oubli, ou cette sous-estimation, des liaisons entre conditions matérielles et idéologie, entre conditions matérielles et contenu de l'œuvre, à tout le moins dans ce secteur particulier de l'activité sociale qu'est la production cinématographique.

---

c'est ce que paraît impliquer Edgar Morin (L'Esprit du Temps, op. cit., p. 60) lorsqu'il oppose la « bureaucratisation » du cinéma « rationalisé », sur le modèle hollywoodien, à la relative anarchie des structures du cinéma français : « Le cinéma français ne s'est pas encore entièrement bureaucratisé, il se ressent encore de ses origines, et il reste encore quelque chose de l'ancien système hasardeux et bricoleur, sans idéologie et sans préjugés conformistes. Il y a encore quelque chose de juif dans le cinéma, c'est-à-dire quelque chose de non conforme, de non totalement adapté et intégré ».

L'art étant ici le résultat d'un système dans lequel culture, technique, finances et économie sont étroitement imbriquées, on doit donner sa réelle importance au problème du financement et du mécénat, aux problèmes du recrutement social des cinéastes, aux problèmes concrets de l'exercice du métier, et spécialement dans l'hypothèse où les cinéastes choisissent de s'exprimer politiquement par le cinéma.

Financement et mécénat, tout d'abord. Doit-on penser que le mécénat, délaissant par ailleurs le théâtre et réfugié principalement dans les arts plastiques ou architecturaux, est « impensable au cinéma »[97] ? Sans doute, les investissements au cinéma sont d'une ampleur considérable, et pas à la portée de n'importe quel mécène. Pourtant, il faut bien dire que les réalisateurs qui sont issus de familles relativement fortunées sont avantagés au départ[98]. L'expérience de la « Nouvelle vague », et d'autres exemples de financement de films à faibles budgets, ou à budgets moyens, conduisent à recevoir avec la plus grande réserve un constat d'inexistence du mécénat. Sans doute en est-il à ce sujet du cinéma comme des autres domaines d'activités artistiques[99]. Sans doute, le mécénat s'exerce-t-il en accordant une certaine attention à des considérations tirées du « managering » ou des études de marché, mais il suffit de se reporter à la masse d'échos publiés sur les coulisses des différents Festivals cinématographiques pour conclure à la réalité du phénomène. Les conséquences de cette situation ne vont pas toutes dans le sens de la politisation de la production cinématographique ni dans le sens de l'indépendance et de la dignité du réalisateur ; pourtant, on doit considérer que, dans les structures économiques de plus en plus contraignantes d'une industrie en voie de rationalisation, la persistance du mécénat préserve une certaine souplesse, et des possibilités d'expression plus ou moins hétérodoxes et non-standardisées.

Les considérations qui touchent au métier proprement dit, dans son exercice concret, sont importantes aussi. Tout d'abord, le métier cinématographique — qu'il s'agisse du réalisateur, de l'acteur, de la script-girl, de l'opérateur ou de tout autre techni-

97. Daquin, op. cit., p. 19.
98. Et Louis Daquin le reconnaît lui-même ailleurs, op. cit., p. 12.
99. Mounin, op. cit., p. 66 : « Si l'on comptabilisait bien tout, peut-être s'apercevrait-on, non seulement que le mécénat capitaliste existe, mais qu'il paie bien, comme toutes les classes dominantes antérieures, ceux qu'il choisit (mal ou bien) pour le servir (mal ou bien) ».

cien — est un métier qui suppose un apprentissage, et un apprentissage à temps plein dans le milieu professionel. Ces années d'apprentissage, dans le système du cinéma français, sont souvent l'occasion d'épreuves morales et physiques, d'incertitudes et, en bref, de vie dure. Une telle formation explique, jointe au caractère encore relativement artisanal de notre production nationale, que le caractère des films produits par les cinéastes, au moins leurs premiers films, soit souvent influencé par des considérations sociales ou une vue amère et sans concession de l'univers. Elle explique aussi certains autres caractères, par exemple la faible proportion des femmes cinéastes[100].

Il n'y a aucun doute qu'à juger des qualités que le métier requiert du cinéaste, bien peu seraient en mesure de prétendre à l'exercer : imagination, souplesse, habileté, connaissance tactique du milieu, sens pubicitaire et commercial, sans parler des qualités de l'artiste ; mais aussi équilibre, méthode, prudence, organisation et ténacité...

Aussi ne faut-il pas être surpris de la proportion d'échecs et de drames plus ou moins lamentables qui jalonnent l'expérience cinématographique la plus courante ; aussi ne faut-il pas sous-estimer l'usure morale, intellectuelle et même physique de tant de professionnels du cinéma. Mais laissons à l'un d'eux l'honneur d'évoquer cette vie âpre et précaire, et en particulier « les longues périodes de chômage, les attentes déprimantes de contrats hypothétiques, la lancinante incertitude d'une réussite subordonnée à tant de hasards et d'impondérables auxquels s'ajoutent les conditions de travail qui, même si elles se modifient progressivement, en raison de l'évolution du cinéma et grâce aux luttes syndicales, gardent un caractère insolite ; l'équipe technique d'un film est engagée uniquement pour la durée du film : sept à douze semaines, suivant la spécialité. Peu de techniciens « enchaînent » un film sur l'autre. Après « La Rue sans nom », j'ai attendu quatorze mois un nouvel engagement. La presque totalité des films se tournent entre avril et novembre... Nous devons déployer plus d'efforts pour faire accepter un projet de film que pour le réaliser. Le plus clair de notre temps, nous le perdons dans l'élaboration de projets qui ne verront jamais le jour... »[101]. Ces circonstances font évidemment obstacle

100. Voir Agnès Varda : « S'il n'y a pas beaucoup de femmes cinéastes, c'est parce qu'il n'y a pas beaucoup de femmes qui peuvent avoir cette formation », Cinéma 61, n° 60, p. 6.

101. Daquin, op. cit., pp. 11-12 et p. 16.

à une pleine moralité de la production cinématographique, c'est-à-dire aussi bien à l'affirmation intransigeante d'un art qui ne se soucierait pas de compromissions commerciales (par exemple, des facilités de la vulgarité ou de la pornographie) qu'à l'affirmation d'une position de principe sans équivoque sur les problèmes politiques. Il doit être tenu compte du poids de ces circonstances pour apprécier la responsabilité des cinéastes dans la diffusion de valeurs médiocres ou antisociales, et même l'Eglise, d'un point de vue moral pourtant strictement entendu, les signale à cet effet[102]. Valeurs diffusées et forme artistique, réussite esthétique, sont naturellement liées, dans une certaine mesure : l'avilissement des contenus, que ce soit par affadissement ou de toute autre manière, ne favorise pas la qualité des formes, sauf exception. L'effort du cinéaste, sa tension de créateur, de visionnaire, tend à s'affaiblir, et parfois succombe en scepticisme ou en opportunisme, dans cette confrontation si éprouvante de l'idéal et des conditions de vie et de travail, dans cette dialectique de la compétition et de l'apostolat ; on en connaît des exemples impressionnants[103].

Au reste, il arrive plus fréquemment qu'on ne serait porté à le croire, que le système commercial ne se fasse l'allié du système politique pour réprimer les incartades et la dissidence affirmée. La « liste noire » est sans doute une réalité plus efficace en d'autres pays que la France : on cite d'abord Stroheim, boycotté par Hollywood pour « Les Rapaces », et pour avoir osé affirmer le droit du réalisateur sur son œuvre et contre les mutilations ; Joris Yvens qui n'a pu que tout récemment réaliser en Hollande son premier film depuis trente années ; il était sur la liste noire depuis « Zuyderzee » ; des cinéastes italiens[104] comme Giuseppe Fina (« Pelle Viva »), Bernardo Bertolucci (« Prima della Rivoluzione ») ou encore Lino del Fra, Cecilia Mangini et Lino Micciche qui, à la suite d' « All'armi, siam fascisti », se voient retirer — à la phase finale du montage — leur « Staline »... Mais en France aussi sans être dupe de telle mystifica-

---

102. Lettre du Vatican, ... op. cit., p. 8.

103. Ainsi Daquin, op. cit., pp. 64-65, cite-t-il l'œuvre du grand Grémillon : « Gueule d'amour, l'Etrange Monsieur Victor, Remorques ,Lumière d'Eté, le Ciel est à vous, tels sont dans l'ordre les films de Gremillon, de 1937 à 1944, qui marquent une extraordinaire évolution ascendante. Puis, en 1949, c'est l'Etrange Madame X. Un film médiocre avec de beaux restes ? Non. Un film alimentaire. — Mais, de 1945 à 1949, Jean Gremillon a écrit 4 films qu'il n'a pu réaliser : — en 1945, La Commune ; — en 1946, Le Massacre des Innocents, en collaboration avec Charles Spaak ; — en 1947, La Commedia dell'Arte, en collaboration avec Charles Spaak ; — en 1948, Le Printemps de la liberté. Est-il besoin de commentaires ? »

104. Marcel Martin, Cinéma 66, nº 103, pp. 69-70.

tion à motivation publicitaire qui a pu trouver un écho dans la presse, il faut admettre que les préoccupations politiques et sociales, surtout lorsqu'elles sont précisément situées, constituent à tout le moins un handicap, qui n'épargne pas même les meilleurs : Daquin, Carné et Prévert, et bien d'autres, en ont fait l'expérience. Encore faut-il ajouter que l'obstacle ne paraît qu'exceptionnellement insurmontable : la « liste noire » française est bien plus celle des thèmes et des films que celle des cinéastes.

Les conditions qui tiennent à la réception psychologique de la vénalité des activités cinématographiques sont, quoique de nature assez différente, à mentionner aussi. La tradition esthéthique occidentale, propagée par les Grecs puis par l'Eglise, veut que le désintéressement soit prôné et considéré : seul le désintéressement de l'artiste serait « noble », et ne souillerait pas en quelque manière l'œuvre d'art. Cette tradition s'est appliquée dans le domaine cinématographique, lorsqu'il est apparu, comme dans les autres domaines de la création artistique, et elle continue d'inspirer un certain nombre de traits ou de réactions dans les films ou touchant aux films. Dans la mesure où le cinéma ne peut éluder les problèmes de financement, d'études de marché, de coûts et de rendements, il naît un conflit de valeurs, entre les valeurs que postulent ces nécessités et les valeurs traditionnelles (parmi lesquelles la valeur de « gratuité » ou, au moins, de « désintéressement », est essentielle). Indépendamment du poids de cette valorisation, il y a lieu de noter que les origines du cinéma — spectacle forain —, sa nature — rupture avec l'écriture et la culture traditionnelles —, et son développement populaire, en ont fait un porteur de culture médiocrement apprécié par les « élites » et par tous ceux qui aspiraient à partager les modèles communs de ces « élites ». Toutefois, de nos jours, ces préjugés sont eux aussi contrebattus par des arguments nouveaux : tout d'abord, le développement de l'art cinématographique, une accoutumance au langage par les images et les procédés cinématographiques, la restriction et le glissement social des publics, les dissertations érudites ou très intellectuelles que propose désormais la cohorte socialement respectable des cinéphiles militants, tout ceci tend à assurer le 7e Art dans une dignité nouvelle ; mais surtout, du point de vue de sa « ré-habilitation » par les masses, l'explication décisive semble être que le cinéma est désormais une industrie presque « comme les autres », dont les coûts de production parviennent au grand public, dont le marasme préoccupe organismes corpo-

ratifs, ministères, Parlement... Plus précisément encore, le « stars system », la « vedettisation » moderne, mis en lumière par Edgar Morin, frappent les imaginations, et le cinéma bénéficie du prestige d'un monde fabuleux, hors de la quotidienneté des masses — et Louis Daquin ironise finement en proposant une explication encore plus précise : « Le métier de cinéaste devint respectable le jour où les salaires payés aux vedettes et à quelques grands techniciens dépassèrent les revenus d'un chef d'entreprise » ![105]. Dès lors, ne va-t-on pas attacher quelque importance politique (puissance de la grande presse, mystères de l'opinion) à des événements ou simplement des faits apparemment très éloignés de la dévolution du Pouvoir, mais touchant aux milieux du spectacle cinématographique, et par exemple... la réforme ou le maintien sous les drapeaux d'un jeune conscrit, du fait qu'il est le mari d'une jeune personne connue à l'écran ! Il est vrai que l'incident se passait en décembre 1960, et que cette circonstance permet d'expliquer que des passions politiques aient pu être déchaînées à l'occasion d'un épisode mince et banal de l'application de la loi sur le recrutement de l'armée. En somme, la vogue publicitaire et l'évolution du cinéma en industrie de spectacle font passer l'insignifiant et le décrié cinématographiques dans le controversé social, dans le domaine des « débats d'idées » et des activités attrayantes ! Mais il s'agit toujours du milieu cinématographique : l' « opinion » hésiterait bien davantage à admettre que le controversé quitte la loge de l'artiste pour passer dans le contenu du film.

Enfin, on ne peut omettre de faire référence, même très succinctement, à l'exigence de romantisme, de déraison, de gratuité apparente et paradoxale, de la société bourgeoise. D'abord, dans cette société, la production artistique est marginale par rapport à la production économique, ce qui cantonne la fantaisie. Lorsque la production artistique s'industrialise, comme pour le cinéma, la fantaisie se codifie en bonnes règles de succès commerciaux. Ensuite, il a été souvent relevé que le bourgeois a une conscience de parvenu : conscience malheureuse d'être un bourgeois, ou plutôt conscience honteuse, ce qui l'entraîne à prôner l'idéologie des aristocrates, des artistes, des intellectuels, et il sort de ce malaise d'infériorité à sa manière : *en payant,* en commanditant bohèmes et rebelles pour que, par des films grinçants, noirs, anti-sociaux, féériques, érotiques et fous,

105. Op. cit., p. 12.

il se sente éloigné ou racheté de son « efficacité » robuste, saine et confortable. Aussi ne faudrait-il pas s'étonner que l'art cinématographique français fasse un tel appel au romantisme, au populisme, au crime, ou — selon les époques — aux visions d'un présent absurde et d'un futur angoissant ou apocalyptique : tout cela répond non seulement, le cas échéant, à la réalité mais aussi à un besoin, à une demande du commanditaire « éclairé », à une demande de la masse aliénée. La sensibilité de l'artiste est évidemment satisfaite de pouvoir jouer de telles possibilités ; au demeurant, la « gratuité de l'art » lui permet parfois effectivement de franchir les bornes de la positivité, et de donner à son œuvre une transcendance utopique et active. Le seul problème du créateur par conséquent n'est pas un problème de défoulement, car le système lui offre de grandes possibilités, il est seulement un problème d'autocensure : jusqu'où pourra-t-il aller trop loin ? Il se fera apprécier s'il met en valeur son tempérament, s'il joue de l'acuité de sa critique, s'il est un virtuose de la provocation : encore faut-il qu'il esquive les affrontements trop directs avec l'appareil répressif, avec la décision du commanditaire, avec le « goût du public »...

Les créateurs, dans le cinéma français, aborderont ce problème d'une manière spécifique : car si notre cinéma apparaît véritablement comme portant la marque des capitaux qui le dominent et des travailleurs qui le font et en vivent, il est aussi incontestablement un cinéma d'intellectuels.

Naturellement, le cinéma « n'est pas un bloc unitaire »[106] pas plus sur le plan du style général de ses créateurs que sur le plan de la qualité. De plus, il est très difficile de parler de ce qui seraient des caractéristiques des intellectuels, car dans notre pays, l'intellectualisme exalte volontiers, en fait sinon toujours dans la théorie, la particularité ; les intellectuels, supposé défini leur groupe social avec une suffisante homogénéité, apparaîtraient eux-mêmes de toute façon divisés spirituellement et politiquement.

Pourtant il est incontestable que le cinéma français privilégie aussi bien les intellectuels dans sa fabrication qu'une expression ou des résonances très intellectuelles dans les œuvres. « Le cinéma français est fait par des intellectuels, tandis que le cinéma italien est fait par des artistes » constate ainsi, par exem-

106. G. Sadoul, Esprit, juin 60, p. 978.

ple, Frédéric Rossif[107]. De surcroît, il a été vu que les intellectuels en France ont sinon en commun, à tout le moins largement partagé, un trait intéressant de notre point de vue : l'idée d'une mission historique du prolétariat, d'un devoir de rachat par le soutien à cette mission, exerce sur un grand nombre d'entre eux une incontestable fascination. Comment l'intellectuel, qui définit l'homme dans son humanité comme un être tendu dans une inlassable et peut-être impossible recherche, pourrait-il se désintéresser du seul projet messianique issu de l'époque moderne, comment pourrait-il l'ignorer ? Comment pourrait-il ne pas être tenté de succomber à la séduction de se donner un résultat « possible », ou pour certains « probable », dans cette recherche aussi aride et incertaine ?

Mais cette adhésion d'ensemble, tout autant qu'elle requiert inventaire de détail, n'est pas sans ambiguïté : cet ensemble prolétarien ou populaire auquel les intellectuels français (et c'est aussi vrai pour ceux qui sont des cinéastes que pour les peintres ou les gens de lettres) adhèrent, auquel ils tentent de s'identifier par une communion affective ou doctrinale, et qu'ils servent par l'exposition et par la rationalisation, n'est qu'exceptionnellement le seul ensemble social auquel ils adhèrent, et les adhésions et les reconnaissances différentes et parfois contradictoires qui sont inévitables dans le cas général puisque l'expérience sociale de ces couches et de ces individus est indirecte dans notre pays, aussi bien en ce qui concerne la vie ouvrière que la vie des affaires, entraînent une démarche incertaine et le flou des déterminations sur les problèmes concrets. Ces incertitudes, ce flou s'appellent « objectivité » : ce qui se gagne en objectivité se perd en efficacité, ou en authenticité, à cause du caractère indirect de l'expérience sociale, et de la diversité des expériences sociales. Car il est difficile d'exprimer d'une manière pleinement authentique ce que l'on élabore pour autrui, en matière d'éléments de doctrine politique.

En laissant à l'écart pour le moment les problèmes de l'authenticité des contenus en tant qu'ils se veulent témoignages d'engagements socialement situés (le populisme, le naturalisme social joint au romantisme révolutionnaire ou libertaire ne serait-il pas typique de cette ambiguïté fondamentale du cinéma français traditionnel ?), cette inauthenticité relative se marque par exemple dans l'hostilité générale à la planification du milieu

107. Cinéma 64, nº 88, p. 92.

cinématographique, et dans l'accession au confort, voire dans la complaisance à la vie la plus artificielle et opulente, des vagues de cinéastes qui réussissent la « percée » commerciale. Le phénomène était patent pour les écrivains en France ; il a gagné largement le milieu cinématographique, même si l'on doit se souvenir des conditions de vie qui restent particulièrement difficiles pour la plupart dans le milieu du cinéma, et même si les choses n'atteignent qu'exceptionnellement chez nous le degré qu'elles ont par exemple chez les scénaristes de Hollywood. Mais ce mouvement est accompagné du mouvement inverse, de « prolétarisation » — en quoi le cinéma français se rattache bien à l'évolution générale des « intellectuels » — qui traduit dans les conditions de travail et dans les consciences[108] la déchéance relative des intellectuels dans une société où les rapports sociaux sont largement réifiés.

Ceci explique cela : « Dans les milieux littéraires ou autres », remarque Marguerite Duras[109], « il n'y a jamais autant de haine ni d'amertume que dans le milieu du cinéma. Quand les intellectuels ne savent pas quoi faire en France, ils se mêlent de cinéma. Plaies inutiles. Ils incarnent la polémique pour la polémique, dans le « bon » esprit français ». Ces jugements sont sans doute abrupts, et trop sévères. Mais ils sont fréquemment repris, ici ou là, et ne paraissent pas dénués de tout fondement : on peut retenir que le cinéma français est volontiers, selon l'expression de Pierre Leprohon, d'esprit « voltairien » — ce qui pourrait s'expliquer par certains caractères de la culture nationale —, c'est-à-dire que dans son esprit, il développerait volontiers la critique pour la critique, tandis que dans son contenu il ferait appel le plus souvent à une combinaison de « libéralisme bourgeois » et de positions « antibourgeoises ». Nombreux sont ceux (dans les associations familiales, la presse, certains partis politiques, et à l'Assemblée Nationale) qui paraissent très sensibilisés à cet aspect du cinéma français, pour le déplorer hautement ; mais certains parmi ceux-là marquent quelque embarras de ce mélange inattendu, ou expriment, avec leur amertume, leur conviction ou leur espoir que les limites de l'efficacité « pour l'ennemi » social de ce cinéma ambigu sont vite atteintes : « On discerne mal quel Etat sans évêques ni généraux, sans diplomates ni proconsuls, en pourrait tirer parti. On ne

---

108. Aron, op. cit., pp. 51 et suivantes.
109. Cinéma 64, n° 88, p. 123

voit guère non plus quelle propagande pourrait s'en faire une règle de conduite et d'honneur. En vérité, cet homme de la révolte est un embarrassant allié de toute révolution[110].

Pour déterminer ce qu'il en est réellement, il faut dès lors examiner plus en détail quelques traits essentiels qui ont été évoqués : la volonté de témoigner en contemporains, la propension à l'anticonformisme et à la révolte, le choix populiste.

La nécessité sociale est ressentie intimement par les réalisateurs de films, en général, et leur aspiration fondamentale à être des « contemporains » en est fortifiée, en même temps qu'ils ressentent cette aspiration elle-même comme une nécessité sociale. Sur les caractères de la nécessité sociale, sur les caractères de la société que les cinéastes subissent et décrivent, il ne faudrait pas trop hâtivement conclure, par une causalité un peu trop raide, à un conditionnement « mécanique » de leur production. D'une manière analogue, la motivation de la création artistique est de nos jours plus souvent mise en relation, à la suite des travaux de Rogers et d'Allport, avec la recherche de l'accomplissement de la personnalité qu'avec la réduction d'un conflit intérieur aigu[111], pour autant que l'on puisse nettement distinguer l'un de l'autre. Quoi qu'il en soit des motivations de la création, celle-ci est le plus souvent résolument voulue « contemporaine », devant porter témoignage actuel et efficacité d'action. Mais c'est à ce point que la difficulté commence pour l'analyse : car une fois établie cette orientation très générale, une fois reconnue la flamme et encore plus souvent le profond amour du métier qui inspirent nombre de cinéastes français de la période, il faut bien constater, sous bénéfice d'inventaire, que la production française courante, considérée du point de vue des contenus, est rien moins que message d'action ! Que penser ? Il semble sans doute que le contenu des films — et surtout le sujet — ne fait pas l'objet de la part de la majorité des cinéastes de l'attention que l'on pourrait attendre, en considération des déclarations d'intention et de l'orientation générale notée ci-dessus; c'est au point que dans les années qui suivirent immédiatement la Libération du pays, alors qu'en Italie le néo-réalisme déferlait en théorie et en pratique, au contraire, en France, pas plus le plan de réorganisation de l'industrie élaboré

110. Jean Queval, « Le cinéma contre la société », Mercure de France, mars 1953, p. 434.

111. Golann S. E. : « The creativity motive », Journal of Personality, 40, (4), déc. 1962, pp. 588-600.

par les cinéastes groupés à l'intérieur du Front National[112], que la critique cinématographique dans ses débats essentiels, n'accordent aux problèmes des contenus l'importance qui aurait logiquement dû lui être reconnue à l'époque ; à plus forte raison, en sera-t-il ainsi par la suite, et jusqu'au cinéma français le plus récent, successeur et héritier putatif de ce qui fut entre temps la « Nouvelle vague »...

Et pourtant le sens de l'œuvre dépend de ces choix initiaux, de même que ces choix sont dans un certain rapport de nécessité avec les intentions de témoignage social, de contemporanéité, qui sont si souvent affichées dans les interviews, par les auteurs de films. Mais les cinéastes français sont souvent plus sensibles à d'autres données de l'efficacité cinématographique : pour eux, souvent, le sens de l'œuvre ne ressort pas tellement du sujet et puis le « sens » de l'œuvre, pris littéralement, n'est pas tout, ni parfois même l'essentiel : la vérité des caractères, la vraisemblance de l'intrigue, la logique de la solution des conflits caractérisent mieux les films français, pris dans leur masse, que le réalisme social des « sujets » de ces films. Qui prétendrait que ces données, qui relèvent largement du traitement cinématographique, peut-être plus que du sujet, ne donnent pas plus de « sens » à l'œuvre que les significations littérales que celle-ci propose textuellement ? Enfin, n'oublions pas que les contraintes, commerciales et autres, pèsent sur les cinéastes spécialement pour limiter leur liberté *dans le choix des sujets :* car c'est le sujet — même en matière audio-visuelle, même pour des « censures » financières ou administratives, officielles ou privées, qui se piquent d'intelligence — qui est toujours la cible la plus évidente et la plus vulnérable d'un projet de film ou d'un film. Tenant compte de ces différents éléments, on croit comprendre que le problème du contenu ait été — en gros — éludé par le cinéma français : domaine réservé, peut-être à une conquête ultérieure ? On est fortement tenté, alors, de souscrire au jugement de Léon Moussinac : « Aimons les cinéastes pour leur ruse et leur courage à tenir contre tout et contre tous, contre le ciné-feuilleton français, le trust américain et la presse vénale. Ils mettent peu à peu au point un instrument admirable qui sera prêt pour ses grandes tâches »[113]. N'est-ce pas la « ruse » par exemple des transpositions dans le temps

112. Daquin, op. cit., p. 117.
113. Moussinac, op. cit., p. 77.

ou dans l'espace ? Le 2 octobre 1958, un chroniqueur populaire de la radio nationale reproche à Gide et Sartre (qualifiés en l'occurrence de « pseudo-intellectuels ») de corrompre la jeunesse française ; quelques jours plus tard, il réitère son attaque, en formulant le même grief à l'encontre des metteurs en scène qui montrent les mauvais côtés de la vie ; interviewé à la radio, Claude Autant-Lara réplique ainsi aux propos de Jean Nocher : « Je contourne les difficultés de la censure en plaçant mon récit dans un autre temps. C'est le devoir du réalisateur de dire les vérités de son temps »[114]. Mais à trop ruser, ne finit-on pas par être dupe de ses propres feintes ? Un tel danger est réel, c'est pour s'en prémunir, ou pour le compenser, que de très nombreux cinéastes ont un engagement politique très affirmé dans leur milieu de vie, caractérisant bien plus leur personne que leur œuvre.

Il y a là une solide tradition, souvent rappelée. A l'été 1934, un manifeste des cinéastes français — et ils étaient nombreux — appelait à l'unité d'action contre les ligues[115]. L'occupation allemande, la Résistance devaient accroître cet engagement, et plus encore lui donner un caractère d' « esprit de corps », l'intégrer en quelque sorte à l'idéologie professionnelle des milieux du spectacle et notamment du cinéma. Sans doute, le milieu n'est-il pas complètement homogène : « Il faut commencer par chasser tous les Juifs du cinéma ! » déclare Mamy à Daquin en 1940[116]. Mais la vague antisémite attendue et préparée par les autorités dans le cinéma ne se produit pas. Les témoins ont noté la grande réserve des réalisateurs et des techniciens vis-à-vis des tentatives des propagandes nazie ou vichyste. Très tôt, se constituent des réseaux de résistance des cinéastes, à l'impulsion principalement de René Blech[117], et le Comité de Libération du Cinéma Français (membre du Front National) devait comprendre beaucoup des plus grands noms du cinéma français : Jean Painlevé, Louis Daquin, Jean Gremillon, Jacques Becker, René Blech, Swobada, Pierre Blanchard, Pierre Renoir, Jean-Paul Le Chanois... Sous la IV[e] République, le vaste mouvement de défense du cinéma français contre la production hollywoodienne tirera profit pour partie de ces cadres humains et idéologi-

---

114. G. Blot, op. cit., p. 269.
115. Maurice Nadeau, Documents surréalistes, Paris, Le Seuil, 1948, pp. 251-53.
116. Daquin, op. cit., p. 113.
117. Giovanni Vento et Massimo Mida, Cinema a resistenza, Milan, L. Landi, 1959.

ques, mais pour partie aussi il contribuera à les renforcer et les perpétuer. L'opinion publique sera sensible dans toute la période, par un effet à certains égards inattendu et paradoxal du « star system »[118] à une « typification » de cette situation d'engagement politique par l'engagement notoire de quelques grandes vedettes : par exemple, Gérard Philippe, par exemple encore : Brigitte Bardot au moment des entreprises de l'O.A.S. En regard, l'attitude d'un Jean Gabin, exploitant agricole, sur le problème des cumuls, retient largement l'attention de la presse, qui fournit des commentaires d'orientation diverse, mais sans qu'elle soit tentée de dépasser la liaison entre l'individu Gabin et le problème social de l'agriculture, sans qu'elle considère l'attitude de l'acteur comme « représentant » en quelque façon le cinéma français. Or l'attitude individuelle de Gérard Philippe ou de Brigitte Bardot était différemment perçue. Il aura fallu les élections présidentielles de 1965 pour que ce consensus général cède temporairement devant l'affrontement de deux « clans » passionnés : d'un côté, Alain Delon, Yves Ciampi, Abel Gance, Mag Bodard, Marc Allegret, Hervé Bromberger, François Reichenbach... et de l'autre : Alain Resnais, Claude Autant-Lara, Claude Chabrol, Françoise Brion, Henri Jeanson, Catherine Rouvel, etc... Mais la signification du clivage ne doit pas être exagérée, car le gaullisme est volontiers de gauche dans le cinéma. Il n'en reste pas moins qu'il y a jusque dans ce partage exigence manifestée de témoigner en contemporains. Un second trait caractéristique du cinéma français, et plus particulièrement des réalisateurs de films, c'est la propension à l'anti-conformisme et à la révolte. L'observation est banale, quoique certains puissent regretter qu'on « n'a pas assez remarqué » cet « esprit d'indépendance » des auteurs de films en France[119] ; cette observation est le plus souvent valorisée dans un sens ou dans l'autre. Ainsi, à l'orée de notre période, le Secrétaire Général aux relations extérieures de l'Office catholique international du Cinéma écrit-il : « En France il y a un nombre considérable d'authentiques créateurs qui font la véritable grandeur du cinéma français. Hélas ! trop d'entre eux suivent des idéologies anti-chrétiennes »[120]. D'une manière plus nette encore, un autre critique stigmatise et systématise : l'auteur de film cher-

---

118. Voir Jean Morin, Les Stars, Paris, Editions de Minuit, 1958.
119. René Jeanne et Charles Ford, Le Cinéma et la presse (1895-1960), op. cit., p. 128.
120. A. Ruszkowski, Le cinéma et les idéologies de notre temps, op. cit., p. 57.

che à la fois à « flatter » le public et à « pulvériser les tabous » qui pèsent sur ce dernier : « Au regard (du) plus vaste public, l'auteur. L'espèce se recrute parmi des gens qui appartiennent à un métier, plutôt qu'à une classe. Mais le paradoxe est que, très souvent, ces gens sans classe, ces ennemis de la société, sont, de façon ou d'autre, engagés. Engagés politiquement, ou engagés dans cet humanisme qui ne se croit plus autorisé à tout ignorer de la politique. Ces ennemis de la société se veulent les amis du peuple ; mais ils ont le devoir de s'adresser à la société, c'est-à-dire au plus grand nombre. Le cinéma, ennemi de la société, s'adresse à la société. C'est tout notre sujet : les auteurs de films, en France, sont le cheval de Troie, déguisé sous quelques ruses supplémentaires »[121].

Cheval de Troie, sans aucun doute, si l'on entend par là que par rapport à la société, caractérisée par les traits essentiels que lui confère la production marchande (société capitaliste, innovatrice, « progressive » et où les rapports humains sont de plus en plus « réifiés », dégradés par des médiations mercantiles), les cinéastes au contraire apparaissent, plus souvent qu'à leur tour statistique, comme des individus « problématiques »[122], dont l'idéologie et parfois l'œuvre restent dominées par des options étrangères aux échelles de valeurs dominantes de la société : car bien que ces individus soient affectés par la rationalisation, l'objectivation, la quantification (qui affectent toutes les activités humaines, y compris artistiques, dans ce type de société), ils sont essentiellement, dans leurs œuvres parfois, dans leur comportement et leur pensée souvent, les témoins et les serviteurs de valeurs fondamentalement qualitatives et étrangères par conséquent au système des valeurs qui correspond à la « réification » sociale. En ce sens, par le témoignage porté d'un besoin humain, par l'insatisfaction dénoncée, les auteurs de films (en général, et surtout parmi les plus grands) sont sans doute, en France, un cheval de Troie contre l' « harmonie » affichée d'un système de valeurs et de la société modernes.

Mais sans doute doit-on faire intervenir d'autres éléments d'explication de cette attitude assez générale des cinéastes français dans la récente période : éléments qui tiennent au « caractère national » français, éléments qui tiennent à la situation de la France par rapport à son passé et par rapport à ce qu'est le monde contemporain.

---

121. Jean Queval, op. cit., p. 429.
122. Goldmann, « Problèmes d'une sociologie du roman », op. cit., p. 68.

Sans doute, convient-il de ne pas exagérer l'importance, au détriment d'autres facteurs plus explicatifs, d'un « caractère national », qui serait compris comme absolu, une donnée homogène et irréductible, mais finalement aussi évanescente, gênante et mythique que le phlogistique : c'est avec prudence et sous réserve d'inventaire que l'on peut s'aventurer dans les zones, souvent malsaines, de la « psychologie des peuples ». Pourtant, s'il est conçu comme une commodité d'exposition, comme un résumé pratique et approximatif, sans autre prétention, le recours à la notion de caractère national, de « tempérament » d'un peuple, nous semble admissible, et légitimé par exemple, plus particulièrement en notre domaine, par cette observation de Plekhanov[123] : « Le milieu artificiel modifie prodigieusement l'influence de la nature sur l'homme social. De DIRECTE, cette influence devient INDIRECTE ; mais elle ne cesse pas d'exister. Dans le tempérament de chaque peuple subsistent quelques particularités dues à l'influence du milieu naturel, et qui, tout en se transformant jusqu'à un certain point, ne sont jamais entièrement abolies par l'adaptation au milieu social. Ces particularités du tempérament d'un peuple (exercent) une influence incontestable sur l'histoire de certaines idéologies — l'art par exemple », et le philosophe ajoutait : « Ce qui en rend plus difficile encore l'explication scientifique ». Ne sera-ce pas au cinéma, art « populaire », de masse, et visuel, que de telles « particularités » seront le plus sensibles ? Et ne sera-ce pas au cinéma qu'il conviendra tout particulièrement, comme réciproque, d'appliquer les traits que le bon sens populaire croit être ceux du « tempérament français » ? Faut-il dire alors que l'intellectualisme des cinéastes français, leur engagement politique en tant qu'individus, leur anticonformisme et leur révolte sont les reflets privilégiés de certaines tendances permanentes de l'esprit public français ?

La prise en considération de la situation de la société française dans la période, et de la place de la France dans le monde, nuance et confirme partiellement ces approximations. On a essayé de montrer comment la révolte des cinéastes pouvait être mise en relation avec l'équivoque de leur position sociale, ce qui apparaît dans leur comportement « en tant qu'individus », mais aussi dans leur protestation d'ensemble contre les accords

---

123. Georges Plekhanov, De la conception matérialiste de l'Histoire. Ed. en langues étrangères, Moscou, 1946, p. 21.

Blum-Byrnes, contre la censure, et contre les contraintes financières et commerciales dont ils doivent s'accommoder — et ce qui apparaît aussi dans la distorsion entre leur comportement « individuel » ou leurs désirs et d'autre part leurs œuvres réalisées effectivement. Elle doit aussi être mise en relation avec l'angoisse devant les changements sociaux : crainte, attirance, vertige de la civilisation qui « disparaît », ou d'une « autre » civilisation, qui ne serait plus à l'échelle « humaine » : cela apparaît naturellement aussi dans les prises de position « théoriques » ou « philosophiques » des cinéastes (ces prises de position sont très nombreuses, et la presse, spécialisée ou non, y fait un large écho), comme aussi dans un certain « style de vie » cinématographique, comme surtout cela apparaîtra à l'analyse de certaines œuvres. Mais cette « révolte » des cinéastes français traduit autre chose encore.

Cette révolte traduit d'une certaine manière un sentiment d'humiliation nationale et d'incertitude, voire d'angoisse collective, lié à la modification de la situation du pays dans ces années d'après la guerre. En ce sens, elle nous paraît définir paradoxalement l'appartenance solide du cinéaste révolté à la communauté nationale, et être l'expression sans doute bien souvent inconsciente d'une « intégration » subtile et dialectique, d'une manière analogue mais encore plus marquée à la révolte et l'évasion ambiguës des écrivains français, notée par Raymond Aron, pour la même période : « L'écrivain français « révolutionnaire » de 1955 exprime sa patrie avec une étonnante fidélité, il en reflète la situation, les préjugés, les refus, les rêves, mais il ne le sait pas et ne veut pas le savoir, parce que sa patrie, comme lui-même, se définit par la révolte verbale contre le monde réel. Nationalistes et optimistes, les intellectuels modernes ne peuvent pas ne pas être critiques. Ils ne perdent pas, du seul fait de critiquer, le sentiment d'appartenance, mais ils sont tentés par la rupture, par l'évasion »[124]. Les cinéastes paraissent dans une situation un peu différente de celle que décrivait le professeur Aron comme étant celle des écrivains : car au contraire bien souvent de l'écrivain, le cinéaste français bien souvent revendique avec intransigeance son appartenance à la collectivité, qu'il pose comme étant sa source et son modèle, son œuvre n'étant que reflet, traumatisante parfois simplement parce qu'elle est expression d'un traumatisme subi par les mem-

---

124. Aron, op. cit., pp. 52-53.

bres de la société ; c'est donc une motivation consciente, ou une rationalisation secondaire, justificatrice, du cinéaste que le sentiment d'appartenance, proposé par lui (à tort ou à raison) comme le fondement de son refus et de sa rupture...

Mais sur le fond « réel » de psychologie sociale, qui fonde ces attitudes, il ne peut y avoir, de bonne foi, ni doute ni réserve : dans la période, la patrie se définit bien « par la révolte verbale contre le monde réel ». Une période de mutations est aussi une période de « défis » (au sens où l'entend Arnold Toynbee), de tels « défis » constituent souvent une menace ou une agression directe, ils font des victimes, individuelles ou collectives, et sécrètent humiliation et angoisse, qui se résolvent souvent en abréaction. Le réajustement de la place de la France dans le monde, rendu manifeste pendant la période tant du fait des difficultés rencontrées dans les guerres coloniales que du fait d'un alignement diplomatique, politique et même culturel sur une puissance étrangère, s'accompagna d'une attitude globale de refus, qu'elle prenne la forme d'un passéisme (nationalisme traditionnel, poujadisme, irrédentisme colonisateur) ou d'un futurisme (religion stalinienne, « utopie » européenne, idéologie américaine). Il est à noter que le refus du réel, dans le cas des futurismes, est relativement subtil, dans la mesure où ils prennent appui sur des données effectives qu'ils privilégient et qui leur paraissent justifier la transcendance du réel. Une telle période ne peut qu'être favorable, dans les conditions de la société française, diversifiée et dynamiquement équilibrée, à une prolifération et une diversification des doctrines, politiques ou parapolitiques. C'est bien ce que l'on constate en général, et spécialement depuis le dégel relatif de la situation internationale. Mais on peut en dire autant, d'une manière plus permanente, du foisonnement des idéologies, par exemple esthétiques, qui sont dans un rapport moins direct avec la conjoncture politique et plus direct avec les traumatismes profonds de la société[125].

125. « Les cubismes, dadaïsmes, surréalismes et autres ismes qui foisonnent autour de nous, témoignent d'un profond déséquilibre technique et mental, d'un idéal désaxé, anxieux, pathologique : plantes vénéneuses et épineuses dont l'art de Picasso est la fleur la plus cotée. Là, en cherchant bien, on peut trouver des réussites. C'est qu'elles s'adaptent à merveille aux incohérences, aux désespoirs de notre vie sociale, qu'elles expliquent et qui les expliquent ». Sans suivre nécessairement M. Lalo, « Esthétique et Psychologie des peuples », op. cit., p. 344, dans son bilan d'ensemble, d'un point de vue esthétique, de cette production incontestablement « vénéneuse » et « épineuse », il paraît clair et satisfaisant de marquer le lien, aussi fortement, entre les caractères de cette production artistique et idéologique et les caractères traumatiques de notre vie sociale.

Le cinéma français a été soumis bien entendu à ces tensions. Il faut ajouter que l'engagement idéologique des créateurs de films (réalisateurs, photographes, acteurs, scénaristes) est aussi une compensation, et sur plusieurs plans, outre celle qui correspond à l'abréaction susmentionnée.

En premier lieu, la « sociabilité » française, réputée, traditionnelle, sacrée[126], n'est pas en harmonie avec l'image qui apparaît aux cinéastes d'une France absorbée par les difficultés coloniales, la défense essentiellement policière du régime, et pour le reste préoccupée de consommation individuelle. Pour les Français, cinéastes compris, la France est pour tous les hommes « la seconde Patrie », celle du cœur et de l'esprit, celle de l'histoire et des principes : comment attendre de gens professionnellement habitués *à voir,* qu'ils ne s'insurgent pas contre ce qui leur apparaît d'une part un anachronisme mensonger et dangereux, d'autre part, une dégradation, peut-être une dégénérescence, monstrueuse ?

En second lieu, la IV[e] et la V[e] Républiques ont sans doute trouvé, avec le cinéma, un terrain de compensation privilégié au « gel » des positions politiques, à l'insatisfaction nationale, au désenchantement des réformateurs ; on identifie souvent, à tort parfois, les périodes de bouleversement révolutionnaire et les périodes de fermentation esthétique : si cette identification est vraie par exemple pour la révolution soviétique dans ses premières années, elle est fausse par contre tant (par exemple) pour le Romantisme[127] que pour le cinéma français de la période 1945-1965 : les premières années, les seules révolutionnaires, furent équivoques quant à l'interprétation que l'on peut songer à tirer de la production sur le plan des significations politiques (si le contenu fut parfois marqué de réalisme social, et souvent d'une volonté d'engagement, la forme resta très classique, et le ton presque toujours à la fois grave et serein), puis dès 1947, la rupture du tripartisme *signifie* la mort de l'esprit de la

---

126. Voir par ex. : Henri Martin, De la France, de son génie et de ses destinées, Paris 1847.

127. Le romantisme français a-t-il été un « reflet direct de la Révolution Française » ? « J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire, disait Victor Hugo. Sans doute ! Mais il a mis ce rouge à la mode en littérature lorsqu'il était totalement démodé et même persécuté en politique ! En vérité, l'art de la Révolution a été fort peu révolutionnaire, mais pseudo-classique. C'est le règne éminemment pacifique et conservateur de Louis-Philippe, le « roi-bourgeois », qui a fait le succès du romantisme révolté, échevelé, bohème, tueur de bourgeois en chambre ! » Lalo, op. cit., p. 345.

Résistance et la consolidation de l'état de fait au grand dam de tous les protestataires, et spécialement des « intellectuels de gauche » du Spectacle. Et c'est alors que le cinéma va entrer en révolte : prise en charge subjective de l'intérêt national dans la question des films américains, prise en charge de la tradition libérale et humaniste dans le duel avec les censures, prise en charge de la jeunesse et de l'évasion (« Nouvelle Vague »), d'un combat politique inégal et marginal (« Cinéma militant »), d'une contestation d'ensemble, politico-philosophique, de la société existante (« Jeune Cinéma »)...

En troisième lieu, la compensation qui s'exprime par le cinéma (pour un milieu social aussi conditionné « à gauche » que celui-ci, le facteur est très important) est aussi celle qui découle de l'insatisfaction, de la frustration, résultant pour la jeunesse et pour les intellectuels de la sclérose des partis de gauche en France. Alors, les conflits non-politiques au cinéma (par exemple, l'antagonisme des générations, ou les complications sentimentales) peuvent dissimuler et exprimer un conflit politique (par exemple, la dialectique insuffisante des apparatchki et des rénovateurs). Plus même : un conflit politique réel ne sera pas affronté dans la réalité, parce qu'insoluble ou perdu d'avance, et l'expression sublimée de ce conflit politique au cinéma sera une façon de compenser l'échec dans la conduite collective[128].

L'exemple du conflit des générations, auquel le cinéma français fait si largement écho (ainsi que les autres mass média), est-il une simple répétition, un retour inéluctable, est-il « traditionnel » ? Il ne semble pas invraisemblable, au contraire, qu'on mette en relation ce conflit, pourtant au cinéma le plus souvent (jusqu'aux années 1963 et suivantes) largement dépouillé d'implications politiques, avec l'accélération de l'expansion démographique et de la concentration urbaine, dans une société où les craintes malthusiennes subsistent dans les mentalités, et dont le climat politique est conservateur...

Cet exemple met en évidence l'importance de la critique cinématographique, et la responsabilité du critique, tant du point de vue de sa conscience d'intellectuel que de sa clairvoyance (éventuellement) de militant ou de son habileté professionnelle.

---

128. Cette « sublimation », cette « transposition » fait évidemment toute la différence entre la portée effective du cinéma français, nonobstant l' « engagement » personnel sans équivoque de la majorité des cinéastes, et d'autre part, par exemple, la combativité politique et sociale du nouveau cinéma italien (comparaison valable pour la période 1947-1967).

En fait, l'engagement, et même la virulence, de la critique est un élément important de l'aspect anti-conformiste du cinéma français d'après-guerre. Cela non plus n'est pas un trait propre au cinéma français, mais ne doit pas être écarté ou sous-estimé pour autant. La critique de cinéma est-elle donc en France une « critique militante » ? La réponse ne peut qu'être nuancée ; il est évident qu'il est une critique de cinéma très engagée politiquement et une autre fort loin des moindres préoccupations politiques, parce qu'il y a la critique catholique, et ses justifications de tirage sont imposantes, la critique communiste, la critique de la grande presse et au contraire la critique des revues spécialisées... Mais encore, doit-on ajouter que de graves ambiguïtés grèvent la notion même de critique militante, lorsqu'on l'oppose à la critique académique : si la critique académique a pour fonction de mettre en valeur un schème conceptuel fixe et théoriquement éloigné des utilisations politiques (une certaine idée du Beau), on voit immédiatement d'une part qu'à ce compte une bonne part de la critique dite « militante » relève aussi de l'académisme soit qu'elle ne se préoccupe pas suffisamment du film et trop d'un système, soit qu'elle ne puisse *pratiquement* être utilisée à des fins politiques ; d'autre part, la critique pactise avec la polémique, et la vie intellectuelle ne se fractionne pas : la critique d'un film engage une représentation du monde. Si l'on s'attache aux traits généraux, au « style » de la critique, la critique de cinéma paraît en France très « engagée » et développe des problématiques opposées, quoique souvent révolutionnaires avec une grande virulence. Qu'il suffise d'en donner deux exemples, dont le ton et les termes ne sont nullement exceptionnels. De M. Raymond Borde : « La critique de gauche dénonce la soumission à (l') ordre établi. Elle s'en prend à l'armée. aux pouvoirs solennels, aux chefs imbéciles, au cinéma fasciste. Mais elle s'en prend tout aussi violemment aux films anodins qui peu à peu nous conditionnent, parce qu'ils distillent jour après jour une idéologie conservatrice. Elle combat la résignation, la gentillesse, le remords, l'humilité franciscaine et les publics relations, la morale bêlante et les valeurs sacrées. Elle ne sera jamais assez sectaire, ni assez outrageante. Cette agressivité, c'est en définitive notre seule chance de résister à l'esclavage béat »[129]. De M. Léo Joannon : « Il faudrait, au cinéma, pousser un cri de colère contre notre temps,

129. Positif, nº 36, novembre 1960, p. 22.

crier contre les bourreaux, les assassins (jusqu'aux assassins officiels que sont les fonctionnaires), dire que la liberté individuelle se restreint terriblement, en détruisant l'homme, tandis que grandit un Etat monstrueux... Ce serait encore de la culture ! »[130]. Il va de soi que le critique qui est contre la société existante, ses institutions, la classe dirigeante, les hommes au pouvoir, de cette manière radicale et passionnelle ne multipliera pas à l'infini les études de détail pour nuancer son appréciation d'un film ou d'un cinéaste ; il ne poussera pas le souci documentaire jusqu'à en faire un préalable à la prise de position de fond, comme si les questions politiques pouvaient être suspendues ou éludées, car il aurait le sentiment d'adhérer à une conception qu'il se donne pour mission de combattre, par cette « trève documentaire ». Ajoutera-t-on que la sévérité de la critique cinématographique, égale à sa virulence de ton, peut s'expliquer aussi parce que, dans une société intellectuelle, il est relativement plus facile de détruire ? On emporte plus facilement l'adhésion, et l'on se soustrait au risque d'une vérification par le spectateur : c'est à bon compte parfois, mais on paraît « intelligent ». Il ne faudrait toutefois pas voir là autre chose qu'une motivation marginale. La plus grande partie de la critique cinématographique est désormais (la situation est à cet égard inversée par rapport à ce qu'elle était entre les deux guerres) désintéressée et de bonne foi. Mais le rythme de la démystification systématique sévit avec une particulière acuité dans le monde du cinéma, où l'on redoute par-dessus tout de n'avoir pas dénoncé assez vite une valeur démodée : ce qui vaut sur ce point pour les critiques de cinéma vaut aussi pour les auteurs de films : ces intellectuels, critiques ou réalisateurs, ayant pris conscience de leurs outils spécifiques (l'expression filmique ou idéologique ou l'une réalisée à propos de l'autre) ont du même coup pris conscience d'eux-mêmes, et sont excusables de mettre quelque complaisance, parfois, dans telles de leurs entreprises démystificatrices. Il reste que la critique, aussi engagée et violemment polémique soit-elle, est dans l'ensemble scrupuleuse et sincère. Elle accepte souvent une méthode historique et une étude technique, elle se propose souvent d'être scientifique et synthétique, même lorsqu'elle apparaît subjective et analytique ; doit-on aller, avec M. Marcel Martin, jusqu'à lui

130. « Echanges et Communications », in Informations sociales, nº 61-62, pp. 64-65.

assigner une mission — à la critique de gauche seulement, il est vrai — résolument « anti-littéraire » et « anti-impressionniste » ? On pourrait discuter cette proposition, notamment en fonction des *moments* historiques, et des significations différentes de l'idéologie dans des conjonctures politiques différentes.

Il convient maintenant d'apprécier le dernier des traits fondamentaux accordés au cinéma français dit « classique » dans cette période d'après-guerre : le choix résolument populiste. Au départ, il y a un fait d'évidence : intellectuels, engagés, révoltés, les cinéastes français classiques ambitionnent le plus souvent, retrouvant dans l'après-guerre l'inspiration des dernières années de l'avant-guerre, de faire un cinéma simple, familier, généreux et émouvant : « populaire », populiste. Le nom des frères Prévert s'impose, avec Marcel Carné, Jean Renoir, René Clair et bien d'autres. Mais Prévert est un symbole : les adversaires l'ont bien entendu ainsi : « Comme cinéaste, c'est simple. (Prévert) règne »[131], parce qu'il a su faire passer à l'écran les valeurs de sa poésie dont la « simple idée motrice » serait que « les pauvres ont raison ». Quoi qu'il en soit de la « simplicité » de cette idée, elle est effectivement motrice pour le cinéma français après 1945. Sans doute le cinéma français avait-il renoué dès 1935-36 avec la tradition réaliste[132], sans doute la sympathie pour le peuple est-elle déjà marquée avant guerre dans « Le Crime de Monsieur Lange »[133] ; c'est pourtant dans une vague de films français d'après-guerre (« Antoine et Antoinette », « Le Point du Jour », « Les Frères Bouquinquant », « Sans laisser d'adresse », etc...) que la volonté de réalisme social et de sympathie pour le peuple, de romantisme populiste peut-on dire, se développe librement. Il y aura des réussites admirables, comme « La Bataille du Rail » ou « Le Point du Jour ». Mais n'y aura-t-il pas aussi un certain travestissement de la réalité sociale, un certain escamotage des problèmes réels, par cette noirceur naturaliste ou la bonhomie sympathique de ce cinéma, par ailleurs souvent d'honnête qualité ? Beaucoup le pensent, qui ne sont convaincus ni par le choix populiste affiché hors des problèmes réels que le cinéma le plus souvent ne met pas en scène, ni par le réalisme de la peinture d'une société représentée en termes parfois schématiques, expressifs

---

131. Queval, op. cit., p. 432.
133. En ce sens, Daquin, op. cit., nº 67-68.
133. Voir Jacques Chevallier, Regards neufs sur le Cinéma, op. cit., p. 144.

et théâtraux. La « théâtralité » de Carné-Prévert, par exemple, est évidente. A la limite, le réalisme social aboutit à son contraire, et c'est un dessin animé, « La Bergère et le Ramoneur », qui le typifie au mieux. Cette théâtralité utilise autant le ressort tragique que les mots d'auteur ; or la vie n'est pas ressentie par la plupart des hommes comme littéraire, et la tragédie n'est pas la société : elle est une abstraction de quintessence, elle ne saurait donc être, au sens habituel, « réaliste » ou comparable à une description sociologique : le cinéma populiste français, en ce qu'il était et se voulait souvent « tragique » ne pouvait être en même temps « réaliste » au sens d'une peinture sociologique, parce que tracer — serait-ce d'une manière admirable — un schéma tragique et l'animer est le contraire de l'attitude communément admise comme étant celle du sociologue (il y a là quelque chose de très voisin à l'opposition que pousse Lucien Goldmann entre l'attitude tragique et l'attitude de l'essayiste[134]. C'est le naturalisme, et non un véritable réalisme qui fut à l'origine de cette vague populiste dans le cinéma français (pour autant, bien entendu, qu'on puisse opposer l'un à l'autre).

Le bilan que l'on peut essayer de résumer est assurément en balance. Tout d'abord, les avatars du réalisme et du romantisme. socialiste ou révolutionnaire, séparés ou réunis, incitent à ne pas donner une importance exagérée au débat abstrait. Ensuite, il n'est plus prouvé que la revendication révoltée, que l'exigence de liberté absolue, soit une revendication de l'anarchisme bourgeois. Enfin, il est naturel que l'ordre social existant étant présenté comme sacré, l'une des façons de le contester soit de lui opposer la conception d'un autre sacré (populaire, libertaire, subversif)[135]. Tout cela engage à accueillir avec beaucoup de prudence les condamnations tranchantes dont le populisme du cinéma français d'après-guerre a été l'objet lors de l'apparition de la « Nouvelle vague » et depuis. Sans doute, a-t-il souvent abouti à des échecs ou à des films peu convain-

---

134. « Il y a contradiction entre l'attitude tragique régie par la catégorie du **tout ou rien,** qui n'admet que l'existence du vrai et du faux, de l'authentique ou de l'inauthentique, sans aucun passage et aucun intermédiaire, et celle de l'essayiste pour lequel toutes les attitudes cohérentes qu'il analyse, même quand il le fait seulement pour mettre en lumière leur insuffisance, sont des réalités privilégiées et constituent ainsi sur le plan esthétique ou philosophique des valeurs complémentaires par rapport à celles de la vérité et de l'erreur », Lucien Goldmann, in Lukacs, La Théorie du Roman, op. cit., p. 168.

135. Caillois, op. cit., p. 43 : « A l'autre pôle du sacré, le démoniaque, qui en a reçu en partage les aspects terribles et dangereux, suscite à son tour des sentiments opposés de recul et d'intérêt, l'un et l'autre également irraisonnés ».

cants, comme « Antoine et Antoinette », de Jacques Becker, ou « Les Frères Bouquinquant », de Louis Daquin. Sans doute, a-t-on pu regretter la décadence des « grands » de l'avant-guerre : René Clair, Marcel Carné, Jean Renoir. D'un point de vue d'étude du contenu et des significations politiques, on doit pourtant finalement retenir ce jugement, qui a pu être porté dans les années 60, et qui, sévère pour notre cinéma, est aussi un hommage indirect à la génération précédente : « Grémillon, Clouzot parfois, Carné, Clément, Lara, Becker, des anciens qui tentent désespérément, à coup d'allusions, de rester fidèles à eux-mêmes et qui, malgré quelques lourdeurs et anachronismes, réussissent à ne pas toujours escamoter des coordonnées sociales nécessaires sont, avec la lucide pensée révolutionnaire d'un Espagnol (Bunuel), tout ce que le cinéma français a à nous offrir sur la lutte des classes »[136].

Il est vrai que la « Nouvelle vague » déferlait, dont les préoccupations étaient bien différentes. Mais d'autres vagues suivraient.

Paragraphe 2 : NOUVELLES VAGUES

C'est en mai 1959, au Congrès de la Napoule, qu'Unifrance procéda au lancement publicitaire de la « Nouvelle Vague ». La critique manqua sans doute de sang-froid devant ce renouvellement, incontestable, de 1959, et dès l'année suivante, Georges Sadoul, grand voyageur, pouvait écrire : « Dans quelque pays qu'un Français aille aujourd'hui, à l'Est ou à l'Ouest, il se voit accablé de questions sur la « nouvelle vague », entendue comme une école, avec ses théories, ses plans, ses méthodes, ses répondants »[137]. A cet égard, le succès dépassa vraisemblablement toute attente. Il dépassa sans doute aussi son objet. On en oublia l'existence, la survie, la perpétuation de ce cinéma « classique », honni, et qui pourtant continua à représenter la majeure partie de la production et des recettes du cinéma français. Mais au surplus, la « Nouvelle vague » était rien moins qu'une « école » consciente d'elle-même et de l'unité de ses buts ou de ses méthodes : on s'accordait pour y placer François Truffaut et Claude Chabrol ; mais le « groupe Resnais-Marker-Varda »[138] en faisait-il partie, ou bien non ? Et pourquoi ?

136. Marcel Oms, « Le Grand Mensonge », Positif, n° 47, juillet 1962, p. 10.
137. Sadoul, « Quelques sources », Esprit, juin 60, p. 968.
138. Sadoul, op. cit.

Pouvait-on y ranger des « isolés » — de style ou de préoccupations — comme Franju, Louis Malle, Jacques Baratier, Vadim, Jean Rouch, Jacques Bernard-Aubert, Marcel Camus ?... L'hétérogénéité qui devait s'accroître avec l'apparition de nouveaux cinéastes, avec la vogue de l'étiquette, et avec la réalisation de films de « style Nouvelle vague » par des auteurs « classiques » était certaine dès le départ : « Notre seul point commun est le goût des billards électriques » plaisantait François Truffaut, et nombreux devinrent assez vite les critiques, de gauche surtout, qui y découvrirent « côte à côte des maîtres de la publicité personnelle et des maîtres du court-métrage, des fils de famille cinéphiles et des techniciens confirmés »[139]. Le mouvement, ne serait-ce que par l'impact qui fut un temps le sien dans l'opinion publique, ne serait-ce qu'en tant que « mythe » moderne, devra donc si possible être étudié en sorte de pouvoir en dégager les principales coordonnées politiques et sociales ; mais dès l'abord, il apparaît que ce sera une tâche délicate et forcément subjective, puisque ni la définition ni les frontières du mouvement ne sont reconnues même grossièrement. Mais surtout, il faudra esquisser un partage entre la « Nouvelle vague » stricto sensu, que l'on reconnaîtra, avec quelque arbitraire, dans les années 1959-1961, et les tentatives « autres », qui suivirent, parfois appelées « Jeune cinéma », « Nouveau cinéma », qui renouvelèrent, dans les années 1963-1968, l'impulsion des prédécesseurs immédiats. Or, dans ces mêmes années, les réalisateurs dits de « Nouvelle vague » continuèrent à produire, leurs films à connaître le succès, et leur influence à se diffuser en se modifiant, dans une grande partie du cinéma français. Il ne s'agit donc que de rendre perceptible une tendance, ou un esprit différent, lorsqu'on distingue d'abord, la « Nouvelle vague », et ensuite le « Jeune cinéma ».

A. — LA « NOUVELLE VAGUE » 1959-1961

Au départ, il y a la crise. Le public boude les salles de spectacle. Les difficultés du financement des films deviennent souvent inextricables, dès lors que producteur et réalisateur ne se proposent pas le sempiternel « navet » désopilant, conforme au génie de la race. Le cinéma, divertissement, cesse de plus en plus d'être distrayant ; le « réalisme poétique » français des

---

139. Philippe Pilard, « Nouvelle Vague et politique », Image et Son, n° 188, p. 92

années 35-55 lasse, et d'ailleurs il s'essouffle, et ne sait pas trouver une vigueur nouvelle. De même que le discours tue la parole, de même la virtuosité, la technique, la qualité soignée de la production classique affadissent l'impact du message cinématographique, déçoivent une attente. La crise économique se double donc d'une crise esthétique, d'une langueur profonde de la créativité. Mais la crise économique, de la fréquentation des salles, a bien entendu des conséquences sur la production elle-même, sur ses caractères, et l'on peut penser que, tout comme pour le Japon, peu d'années plus tard[140], elle a favorisé bien des développements d'un nouveau cinéma[141]. On ne peut non plus oublier l'importance du renouvellement qui se produisit dans le personnel cinématographique entre 1954 et 1964, qui fut pour partie une conséquence, mais pour une plus large part une cause, du nouveau cours du cinéma français : « En dix ans, le cinéma français a perdu : Max Ophuls, Jean Gremillon, Jacques Becker, Jean Cocteau, physiquement disparus, et Marcel Carne, Jean Renoir, Abel Gance, Claude Autant-Lara, artistiquement disparus. Il a gagné Alain Resnais, Louis Malle, François Truffaut, et quelques autres »[142].

Quel est l'élément d'unité entre des cinéastes aussi différents, et pour la « Nouvelle vague » stricto sensu ? Au risque d'appauvrir l'inventaire possible, et pour s'en tenir à l'incontestable, en s'interdisant la recherche que mènerait un critique de cinéma, on retiendra l'intégration dans le cinéma des nouveaux rapports familiaux qui apparaissent ou se répandent dans la société française contemporaine. Les historiens du cinéma situeront plus tard, précisément et globalement, quelle a été la place du phénomène dans l'évolution de notre cinéma et du cinéma mondial ; notre propos est infiniment plus modeste : il cherche seulement à apporter quelques éléments de réflexion politique sur l'apparition de ce mouvement, à ce moment-là, dans notre pays et sur les principaux repères qui peuvent aider à situer l'idéologie de ce mouvement.

Sur cette définition opératoire, il y a matière en effet à interrogation politique. Tout d'abord, la « Nouvelle vague » c'est un embrasement de popularité ; doit-on y voir une compensation aux déboires politiques et autres que les Français connurent

140. Cinéma 66, n° 103, p. 23 et p. 58.
141. Voir en ce sens : Carta et Mesnil, « Situation du Cinéma Français », Esprit, juin 1960, p. 931.
142. Pierre Billard, Cinéma 64, n° 88, p. 49.

sous la IV^e République, et que le conflit algérien qui se perpétue leur rappelle au présent ? Ce seraient alors les marques du génie national qu'ils iraient reconnaître au cinéma, et le « chauvinisme » de la critique et des cinéphiles en serait expliqué. Il est possible que des réactions de cette sorte aient joué, et puissent expliquer très partiellement la vogue subite de ce renouveau cinématographique. Mais une explication plus probante peut se dégager par le rapprochement, la conjonction, de deux ordres de facteurs : d'une part la situation de la Gauche (ressentie à tort ou à raison comme étant au pouvoir) sous la IV^e République, et sa défaite historique en 1958 ; d'autre part les difficultés, et spécialement le désarroi idéologique, dans lesquelles cette défaite elle-même allait la plonger.

La IV^e République, c'est une évidence, ne sut pas conserver et renouveler l'adhésion que la jeunesse lui apportait à sa naissance ; elle déçut, en particulier, la jeunesse intellectuelle. Elle ne donnait pas l'impression aux jeunes intellectuels, aux cinéastes, etc., d'être un régime politique dynamique et ouvert. On peut penser d'ailleurs que l'étonnant aurait été qu'elle le fut, alors que la structure démographique de la population française était loin d'être immédiatement « jeune », et que même si la tendance traditionnelle était renversée, quant au rajeunissement de la population, les efforts ne s'en feraient sentir que plus tard, et que pour l'heure la France était au creux de la vague ; dans cette conjoncture, le poids des adultes et des personnes âgées entraînait des conséquences psycho-politiques : les convulsions spectaculaires qui dans une société marquent ce qu'on est convenu d'appeler maintenant en jargon de journalistes, le « conflit du cocotier » ne se produiraient que plus tard, bien plus tard, lorsque déferlerait la vague démographique des jeunes adultes ; mais était-ce à dire que la situation de « creux de la vague » ne susciterait pas, elle aussi, certaines réactions de la jeunesse ? En fait, le « poids des vieux » sous la IV^e République — entendons : des hommes d'âge mûr, aux postes de responsabilité dans la plupart des secteurs d'activité — devait se traduire pour les jeunes artistes et intellectuels, par une société « de vieux », en tout cas ressentie comme telle : une société qui s'est stabilisée rapidement, qui s'installe, qui se consolide ou cherche à se consolider ou donne l'impression de se consolider... Plutôt que l'affrontement, c'est la fuite qui est normale. Rappelons que la période est aussi caractérisée par le gel des positions politiques, dû à la coupure du monde et de l'Europe, à l'affrontement de « guerre froide », et en Fran-

ce, par la cassure de la Gauche (et son impuissance) qui est la conséquence de la situation internationale et idéologique. Il est naturel que les forces de changement aient choisi d'autres terrains que la politique pour s'exprimer, pour se réaliser ; si le dynamisme économique en est ainsi expliqué pour partie, par l'évasion des cadres ou des masses vers la croissance des revenus et l'espoir d'une « société de consommation » qui paraît à beaucoup désormais accessible, la même explication peut valoir pour l'évasion sexuelle ou esthético-érotique par le cinéma, et dès lors, *par un cinéma nouveau :* la « Nouvelle vague ». La brusque flambée de la « Nouvelle vague » serait donc un transfert de dépolitisation ? Il le semble bien, avec cette réserve que le transfert suppose une frustration, un obstacle ici objectif à la satisfaction du besoin initial, et par conséquent qu'il existait vraisemblablement à l'origine un authentique besoin politique, qui a seulement été dévié par la pratique politique de l'époque et qui n'a trouvé dans le cinéma ou plus généralement l'évasion individuelle, spécialement érotique ou de loisirs, qu'un support de substitution. Avec cette réserve encore que c'est seulement la brutalité, la soudaineté, l'envergure du phénomène, et non pas le phénomène dans sa possibilité d'existence historique, que l'on fait relever de l'explication proposée.

Le deuxième facteur serait le désarroi idéologique et politique des principales forces de gauche, dès 1956, et à plus forte raison après la chute de la IV^e^ République. Au cinéma comme dans d'autres secteurs, par exemple électoral, les crises de cette période (politique algérienne du gouvernement Guy Mollet, atteintes répétées à la liberté d'expression, Suez, Budapest, 13 mai, référendum de 1958) se traduisent par une distorsion, un écart accru, entre la conscience politique des citoyens les moins politisés ou politisés de la manière la moins engagée, et d'autre part, la conscience politique des citoyens les plus politisés ou les plus engagés : l'antagonisme entre la gauche et la droite, par exemple, joue en 1958 un rôle faible chez les électeurs ou adhérents des différents partis politiques, mais est beaucoup plus intensément ressenti par les militants actifs ; au cinéma, le milieu dans sa masse, sentimentalement de gauche, se trouve dans une certaine vacuité idéologique du fait de la déconfiture ou du discrédit des principaux tuteurs de la gauche, et *va chercher une « voie propre »* au cinéma pour exprimer, alternativement ou simultanément, aspirations et désenchantements, tandis que dans le même temps les militants les plus « organisés » vont durcir leur conscience partisane et pour

certains d'entre eux, vont s'engager dans des tentatives difficiles de « cinéma militant », souvent clandestin, ou même dans le soutien direct au F.L.N. algérien. C'est dans ces conditions qu'un certain nombre de jeunes gens, amateurs éclairés, critiques, qui s'étaient réunis autour des « Cahiers du Cinéma » pour cultiver et défendre un « goût » cinématographique, furent tentés d'exploiter les possibilités qu'offraient la situation ; des auteurs de court métrage firent de même ; un héritage, la confiance d'un mécène ou d'un producteur, un petit budget, des acteurs non professionnels, des décors naturels, de la « débrouillardise », du caractère et du savoir-faire : quelques films allaient rendre un ton nouveau ; l'Etat, par Unifrance, et la presse, allaient en faire la « Nouvelle vague ». La critique de gauche allait en faire une querelle, qui n'est pas encore éteinte. Les traditions de la critique communiste auraient dû l'entraîner, logiquement, à se raidir contre un mouvement et des films aussi évidemment loin au départ des critères qu'elle affichait ; mais sans doute elle aussi, était désorientée, spécialement par le dégel qui la surprenait à l'Est et qu'elle s'essayait, malhabilement, à comprendre et imiter, et c'est peut-être la raison pour laquelle la critique communiste ne fut nullement en reste d'enthousiasme, mais peut-être aussi l'effet d'entraînement, personnel, de Georges Sadoul aux « Lettres Françaises » y fut-il pour beaucoup, dans une période où les idéologues du Parti et les fonctionnaires de direction hésitaient à trop intervenir. Par contre, dans le mouvement communiste, mais sur les franges du Parti communiste, ou bien alors dans la « gauche non communiste », le débat fut plus ouvert, et après les incertitudes des premiers films, prit un caractère très polémique : pour schématiser, on peut avancer qu'en général les francs-tireurs du communisme et les socialistes révolutionnaires marquèrent une hostilité systématique et virulente à la « Nouvelle vague », tandis que la critique de la gauche « démocrate » et libérale jugeait cas par cas, en laissant apparaître, avec des réserves ou des regrets, l'indéniable séduction qu'exerçait le nouveau style sur elle. Cependant, on ne peut omettre de mentionner qu'un certain anarchisme intellectuel s'exalta de ces films, ce qui complique l'exposition et l'interprétation des données même les plus élémentaires.

Le reproche fait le plus souvent à la « Nouvelle vague », et qui était au cœur du procès, était que celle-ci aurait été une entreprise de mystification idéologique, aussi bien esthétique que politique, et qu'elle aurait servi au mieux, sous une falla-

cieuse apparence de révolte, les intérêts de la Ve République. Pour certains, la « Nouvelle vague » aurait reflété les idéologies de la société, quelles qu'elles soient, et dans un dosage naturellement favorable à la classe dominante, et au parti au pouvoir : « Sous l'unité de surface, mensonge lancé en l'An I du régime, le jeune cinéma reflète les idéologies de la société capitaliste, avec une droite, un marais et une gauche. Que cette gauche soit minoritaire n'étonnera que les naïfs »[143]. D'autres, militants, proches du parti communiste mais suivant une ligne originale, refusent de détailler ainsi, et vont plus loin dans les implications qu'ils reconnaissent au phénomène, tant vers l'aval que l'amont : « Beaucoup d'œuvres tentent de nous « refiler » en fraude l'idéologie même qui a permis le succès de De Gaulle et des monopoles. Et cela d'autant plus insidieusement qu'elles se parent des attributs du modernisme. En tant que phénomène social, c'est cela qu'a été la Nouvelle Vague. Percez la baudruche, et vous verrez de quel côté souffle le vent »[144].

Il est vrai que la « Nouvelle vague » paraît souvent sacrifier quelque peu à l'esthétisme, à une « écriture artiste », parfois surprenante et décevante ; il est vrai qu'elle cultive l'individualisme intempéré tant par la mise en vedette de conflits privés que par les valorisations qui se dégagent sans équivoque des situations représentées ; il est vrai qu'enfin elle ignore ou prétend ignorer la tradition « nationale » du cinéma français, de même que le réalisme « social » de la société française, si celle-ci doit être considérée dans son ensemble et non pas seulement dans tels milieux particuliers de sa jeunesse. Ainsi, par exemple, la volupté apparaît-elle le plus souvent, dans les films de la « Nouvelle vague », comme un mobile autonome de comportement conscient, et la « Nouvelle vague » a été fréquemment accusée de contribuer à accroître la morbidité sociale : si notre société est malade d'excitation érotique, le mal est bien décrit dans les films, et le problème est partiellement celui de la complaisance commerciale ou cinématographique que peuvent y mettre certains auteurs de films. Le problème est aussi, dans une certaine mesure, celui de la force de l'inspiration des jeunes réalisateurs : ne réduisent-ils pas trop les passions de l'amour à un « érotisme » quelque peu mécanique ? De là vien-

143. Raymond Borde, in : Borde, Buache, Curtelin. Nouvelle vague, Lyon, Serduc, 1962, p. 5.

144. Miroir du Cinéma, nº 8-9, p. 25.

drait le sentiment d'amertume, d'insatisfaction et d'instabilité que l'on peut éprouver à voir beaucoup de ces films de la « Nouvelle vague ». De là encore, découlerait l'abstraction, le déracinement (social et autre) de nombre de ces personnages de films. Bien entendu, les réalisateurs font valoir que leur démarche est, en réalité, inverse : ils constatent que l'individu est isolé, sexualisé, aliéné au sein d'une civilisation pathogène, et par l'érotisme cinématographique, simple technique de communication avec les publics modernes, *ils rendraient compte* de ce qui les frappe... Pourtant, c'est bien une constante des conservateurs et des régimes établis que de tendre à limiter, à localiser les critiques et les revendications, si possible jusqu'à la réduction au niveau de l'individu ; par conséquent, aucune mise en scène n'est complètement innocente, et la « peinture de ce qui existe » est forcément ambiguë, parce que relevant inéluctablement de problématiques intriquées.

Il est sans doute très difficile, dans une société aussi complexe que la France et où les éléments de changement et de tradition sont si remarquables, de clarifier la position de l'individu, et d'ordonner les conflits qu'un cinéaste présente, selon des échelles de valeurs cohérentes et consciemment accordées aux intérêts collectifs : c'est pourquoi le cinéaste, (surtout lorsque comme dans le cas présent, il est tenté par le modernisme et la description des mutations les plus récentes) se limite à une représentation de type « naturaliste », ou crue être telle, dans un style inchoatique ; il exprime ainsi le sentiment qu'il éprouve de l'aliénation de la réalité, et l'indifférence, le cynisme, le pessimisme ne sont que les règles de grammaire d'une langue étrangère à l'homme et dans laquelle celui-ci est désormais contraint de s'exprimer. En effet, soumis à des pressions extraordinaires qui le dépassent, à des forces massives, des angoisses collectives (péril atomique, défis scientifiques, urbanisation, etc.) l'individu est tenté de trouver, sinon une évasion, à tout le moins une protection, dans une « dé-dramatisation » excessive de tous les éléments extérieurs à lui, qui l'assaillent dans la presse, sur l'écran de télévision, dans sa vie professionnelle, etc.[145] Par là, il place sur un même plan, dans une succession « absurde », un grand nombre de ces éléments extérieurs, les vivant sur un mode désormais mineur, dans un

145. Voir, sur le concept de « dé-dramatisation » : Henri Lefebvre, Introduction à la modernité, op. cit.

état d'indifférence et d'anomie, à moins que, subitement, par accès, il ne prenne une conscience aiguë de l'un de ces éléments qui l'agressent et alors ne le « dramatise », au contraire, à l'excès. Il est clair que la vie d'abord réifiée, et ensuite vécue sur le mode alternatif ou simultané de la « dramatisation/dédramatisation » est une vie considérablement appauvrie sur le plan des significations sociales : en effet, d'une part la dramatisation soit monte en épingle des faits-divers minces et le plus souvent erratiques, soit déforme, et rend méconnaissables fréquemment, les significations culturelles, sociales, des faits d'importance (par exemple, de politique étrangère, d'économie, etc.) lorsqu'il arrive exceptionnellement que l'individu fixe sur eux son attention et son potentiel émotif ; d'autre part la « dé-dramatisation », elle, appauvrit directement, et vide les rapports de l'individu et du milieu de beaucoup de leur contenu culturel, c'est-à-dire social : « la dé-dramatisation désymbolise : en démystifiant, elle désignifie. Elle dé-personnalise. Elle place la conscience nue et désarmée devant les objets et les choses. Elle réduit la vie au défilé des objets, neutralisant les émotions et les passions », écrit le professeur Lefebvre[146]. Les cinéastes de la « Nouvelle vague » ont rendu très perceptible cette dialectique médiocre : mais ne peut-on leur reprocher de n'avoir pris, bien souvent, aucune distance par rapport à ce qu'ils montraient ? Naturellement le cinéaste doit aimer son sujet pour comprendre vraiment, jusqu'à un certain point, il faut qu'il soit complice ; mais à suivre trop longtemps cette logique, il était inévitable que la « Nouvelle vague » s'attachant à montrer une vie sans pensée, aboutisse parfois à un art sans idée. La pensée naît en opposition avec une autre pensée ; elle est d'abord négation, mais négation d'une pensée existante[147]. Au surplus, l'art de la « Nouvelle vague » prenait-il encore pour sujet, comme l'Art de tous les temps et de tous pays, l'homme aux prises avec la nature, les dieux et les autres hommes ? S'attachait-il à représenter cette lutte ? Son sujet était une vie où la lutte avait d'ores et déjà été abandonnée ; la valeur d'avertissement du film, par suite, reposait entièrement sur les valorisations explicites de l'auteur, mais le moins que l'on puisse dire est que de telles valorisations étaient rares et considérées le plus souvent par les cinéas-

146. Op. cit., p. 251.

147. « La pensée, en vérité, c'est essentiellement la négation de ce qui est immédiatement devant nous », écrivait Hegel.

tes de la « Nouvelle vague » comme le procédé caractéristique du « vieux » cinéma, qu'ils s'interdisaient par conséquent. Lors même que le climat d'un film n'était pas celui de l'abandon et d'une résignation inquiète, n'était-il pas le plus souvent alors celui d'une révolte stérile ? Le cinéaste se propose de jeter un regard lucide : mais alors il se doit de dépasser le sentiment qu'il éprouve de la réalité du social et d'une certaine réalité sociale, pour essayer d'atteindre à un certain degré de connaissance, objective, de la société et de ses mécanismes essentiels. Et de le faire savoir, d'une certaine manière. On ne peut s'empêcher de penser que la « Nouvelle vague » faisait plus une parodie et un alibi de la théorie brechtienne du « sens suspendu » qu'une application spécifiquement cinématographique. D'ailleurs, à partir de la « suspension » du sens ainsi entendue, certains en arrivaient à prétendre que le sens était suspendu sur chacun des éléments visuels qu'ils proposaient : spectateur à l'intelligence peu déliée, qui ne l'y voyait point ! et spectateur de mauvaise foi, qui, comme tel critique, en venait à penser que parfois la « recherche du sens », si elle devait être fructueuse, devrait être une... « recherche de la « trouvaille » ![148] Il est certain qu'il y a sur le sens et le typique un malentendu entre le cinéma théorique et les films de la « Nouvelle vague » : le « typique » doit se référer au syndrome, pas au symptôme ; et n'était-ce pas le symptôme, des symptômes, rien que des symptômes, que l'on trouvait dans ces films ? (Mais des symptômes de quoi ?). Si l'on peut accorder que l'absurde est un mode de référence presque naturel à la jeunesse[149], et qu'un certain esthétisme dont a souffert le cinéma français a tenu sans doute à son évolution brusquée et à une rupture brutale avec les habitudes du public, justement sous l'impulsion de la « Nouvelle vague », donc esthétisme momentané, conjoncturel, et peut-être difficilement évitable, il n'en reste pas moins vrai que c'est souvent une fausse modernité (bien traditionnelle et facile) que la rupture et l'incompréhensible dans la peinture de la psychologie des personnages, comme dans la succession des séquences et la progression du récit. L'audace n'est payée de réussite (non pas commerciale, mais de vraie réussite, esthétique, philosophique, sociale) que lorsqu'elle fait appel aux sources authen-

148. Pilard, Image et Son, n° 188, p. 100.

149. « ...une position de repli contre la politique, la publicité et l'argent », Jean Helms, « Godard-sur-Hudson », Tribune socialiste, 9 février 1967.

tiques de la sensibilité et de l'intelligence, lorsque aussi elle ne s'énivre pas de la seule part d'ombre, de désarroi, de désespoir d'une société ou d'un individu : « On demande des cinéastes du bonheur » s'insurgeait finalement un critique (attentif et nuancé), au terme d'une enquête qui dépassait, d'ailleurs, la « Nouvelle vague »[150].

L'apport incontesté de la « Nouvelle vague » restera essentiellement positif sur le plan formel. La notion d'auteur, cultivée jadis aux « Cahiers du Cinéma », puis pratiquée avec insolence, a entraîné un bouleversement appréciable dans la perception des films, et dans les influences des styles cinématographiques. Cela a été une revendication de dignité, pour une « génération » de cinéastes, que de prétendre brûler l'étape des travaux de commande, que de prétendre dès le départ (et par conséquent avec des moyens de fortune — d'infortune !) s'exprimer artistiquement en long métrage. Cela a été une régénération esthétique que de *voir* et *faire voir* l'image, avant de la *savoir* élément de telle ou telle combinaison idéologique. Paradoxalement, un vrai réalisme peut en bénéficier, puisqu'une telle attitude condamne évidemment les faux réalismes, conventionnels, appris et appliqués. Il faut se garder d'oublier aussi que si la « Nouvelle vague » ne peut être qualifiée d' « école », elle trouva partiellement son inspiration dans une « école » véritable, l'école française de court métrage, qui contribua largement, comme on le sait, à l'éclosion d'un nouveau cinéma largement fondé sur la mise en scène. Sans doute, la « Nouvelle vague » a-t-elle bénéficié de nouveaux publics, plus exigeants sur le plan formel, plus réceptifs aux audaces de style ; car la contraction des publics affecte surtout, naturellement, la « movie habit » des publics populaires qui allaient bien plus « au cinéma » que profiter de l'art d'un film ; mais les premiers films de la « Nouvelle vague » ouvrirent les voies pour que des nouveaux publics soient révélés, puis conquis.

Le bilan est plus nuancé lorsqu'on prend en considération, comme on l'a fait précédemment, l'idéologie implicite qui était diffusée, ainsi que la situation du phénomène à l'intérieur du cinéma français. En écartant aussi bien l'exagération qui aboutissait à faire de la « Nouvelle vague » un véritable mythe moderne, l'alpha et l'oméga du jeune cinéma, que l'exagération inverse (qui ne voit en elle qu'un épisode un peu agité du conflit

150. Pierre Billard, Cinéma 66, nº 106, pp. 39-42.

qui oppose les générations, dans la société comme dans le milieu professionnel du cinéma) il semble possible de lui accorder la primauté dans la production française des années 1959 à 1961, sur un plan intellectuel et artistique, alors même que les films de cette inspiration étaient très minoritaires dans la production française. Il y eut là mise au jour d'une expression nouvelle, dans des circuits à l'origine différents des circuits classiques. Mais qu'advint-il, très vite ? Très tôt la « Nouvelle vague », garantie de succès commercial, s'est intégrée dans les circuits traditionnels du cinéma français, a alourdi ses budgets et son inspiration, laquelle était d'ailleurs toujours la même, à peu de choses près, et n'a finalement que suspendu et ralenti un temps assez bref, la crise de la production et la crise de fréquentation du cinéma français[151]. Mentionnons seulement pour mémoire, que loin de s'attaquer à un autre véritable problème du cinéma français, la censure, et de le résoudre, elle l'a éludé et renforcé en n'engageant avec la censure que les escarmouches morales et sexuelles que celle-ci pouvait tolérer et en ne l'affrontant pas, ou exceptionnellement, sur les points « tabous », essentiellement politiques et sociaux. Enfin, quant à l'idéologie, par exemple d'un Godard, il semble qu'il faille distinguer entre des formes en rupture avec l'esthétique académique, traditionnelle, et un contenu, qui certes affichait dès cette époque des prétentions « révolutionnaires », sans doute sincères, mais dont les valeurs, que l'on pouvait dégager d'un « message » alors contradictoire et obscur, semblaient bien être celles de la nouvelle société industrielle[152].

A un cinéma « vieux jeu » et « paternaliste », « boulevardier » ou « propagandiste », la « Nouvelle vague » opposait l'affirmation d'un cinéma « adulte », que réclamait et réclame d'ailleurs le public moderne : l'impression que laissent les films de la « Nouvelle vague » était plutôt celle de la prétention adulte de l'adolescence, et sans doute était-ce bien là un cinéma de l'adolescence. Le succès allait précipiter l'évolution tant de la « Nouvelle vague » désormais rentable, installée, infaillible commercialement, que de l'ensemble de notre cinéma qui

151. « De ce jaillissement, il ne reste que des statistiques déplorables : 1960, 110 réalisateurs actifs ; 1961, 104 réalisateurs actifs ; 1965, 74 réalisateurs actifs. Ainsi Resnais travaille avec des capitaux suédois et Truffaut va tourner à Londres », Jean Dewever, in Cinéma 66, n° 108, p. 44.

152. Voir André Laude, « Révolution culturelle à la française », Tribune Socialiste, 19 octobre 1967.

s'inspira peu ou prou, vaille que vaille, et bon gré mal gré, des recettes des cadets. Mais la recherche cinématographique, tapageusement relancée, n'allait pas s'arrêter ; de nouvelles équipes allaient apparaître ; et des auteurs « marginaux » ou non, du mouvement initial, de grands artistes (comme Alain Resnais ou Jean-Luc Godard) allaient approfondir leur voie propre. Le cinéma français allait-il enfin devenir « adulte » avec le « Jeune cinéma » ? C'est ce qu'il convient d'examiner maintenant.

B — LE « JEUNE CINÉMA »

Insistons encore une fois sur ce que l'opposition, aussi bien au fond que dans la chronologie, de la « Nouvelle vague » et du « Jeune cinéma », a d'artificiel et de relatif, les auteurs de l'une se retrouvant bien souvent dans l'autre ; pourtant elle serait justifiée si elle permettait de cerner une différence délicate et importante, qui nous paraît tenir dans l'attitude plus ou moins « adulte » de cinéastes qui sont au demeurant, presque tous, des cinéastes de l'adolescence. Le « Jeune cinéma » apparaît en effet pénétré, subjectivement au moins, même si un jugement objectif différent peut parfois être porté, de la conscience de sa responsabilité, d'une exigence de lucidité, d'une volonté de saisir notre époque dans sa modernité, et par là, d'aboutir à une nouvelle efficacité.

Sans doute, cela apparaît-il, mais pas immédiatement. Au premier abord, ce qui saisit le spectateur ou l'analyste, c'est l'emportement, le débordement, le refus de la règle. Mais alors que bien des films de la « Nouvelle vague » (1959-1962) ne montrent ce rejet que sur un plan formel, ou bien le cantonnent étroitement dans le secteur sexuel, verbal et vestimentaire, tout en acceptant et même valorisant parfois les normes générales issues de la société industrielle, par contre, on peut dire que pour beaucoup de films de la dernière période, ce n'est pas la complaisance et la facilité qui amènent à la « révolte » et à une attitude apparemment nihiliste, c'est au contraire, une exigence intérieure, la conscience de sa responsabilité, qui souvent pousse le cinéaste à ces extrémités. Sur le plan formel, la réaction contre l'académisme témoigne évidemment de cette conscience professionnelle[153]. Sur le fond, on est obligé de conclure de la

153. « En réalité, je pense que depuis un certain temps déjà, le cinéma éclate de toutes parts et fait voler en morceaux toutes les définitions et toutes les barrières ; il n'y a pas un cinéma ou un jeune cinéma ou une nouvelle vague ou un

production des dernières années à une complaisance moindre dans la peinture, par conséquent. à une moindre valorisation des attitudes adolescentes des adultes, que la « Nouvelle vague » de 1959-61 : en 1964-68, les œuvres paraissent plus « responsables », avec un souci de témoignage plus accentué, dans un esprit plus « utilitaire » et de moindre recherche esthétique. Cela permet d'opposer véritablement, sur ce plan, les « Cahiers du Cinéma » de la période précédente d'une part, et les Resnais, Gatti, Marker, Varda, etc. rejoints par Godard, qui représentent, eux, le cinéma d' « idées ». « Tout mon désir est de provoquer chez le spectateur un changement, même infime, même lointain. Mon but est atteint si, par exemple, quinze jours après la vision d'un de mes films, il éprouve comme un déclic devant un événement apparemment étranger au sujet de l'œuvre », déclare par exemple Alain Resnais[154], et la démarche d'Armand Gatti, quoique différente, aboutit au même résultat consciemment recherché : « Premièrement, le cinéma, je ne sais pas ce que c'est. En revanche, je crois savoir ce qu'est l'homme. Lorsque des dizaines de milliers d'êtres humains meurent de faim, je me sens solidaire de cette mort. Lorsqu'une injustice est commise quelque part dans le monde, je me sens solidaire de cette injustice. Et pour continuer dans le même ton prédicant, lorsque je vois le conformisme en train d'étouffer le monde, si je ne fais pas quelque chose pour lutter contre ce conformisme, j'ai une piètre idée de moi-même. A partir de là, il faut dire que le cinéma, je sais ce que c'est »[155]. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les films des cinéastes qui, comme ceux-là, expriment de telles idées, manifestent une approche plus précise de la réalité sociale et une remise en cause plus profonde des valeurs établies : on ne peut plus dire qu'ils se bornent à une pure révolution formelle. Mais alors ce mouvement rend plus complexe et difficile la répartition des œuvres selon le

---

vrai cinéma ou un cinéma tchécoslovaque, mais il existe dans le monde entier des jeunes gens qui ont choisi le cinéma pour s'exprimer, qui vivent avec le cinéma et pour le cinéma, et qui ont fait et font toujours que le cinéma est devenu véritablement une manière d'être », Ed. Luntz, Cinéma 66, nº 108, p. 43. « Jeunes démiurges, fauchés comme les blés, tournant leurs films pour vingt kopecks mais filmant les choses en grand, en vérité, en liberté, inventant sans règles idiotes, filmant tout droit, sur leur élan, comme Picasso peint, comme Prévert écrit, donnant des films plus beaux, plus grands, plus émouvants que les produits dépassés des combinaisons financières, des parois peintes et des poulies », Michel Cournot, Le Nouvel Observateur, 4 mai 1966, p. 41.

154. Esprit, juin 60, p. 943.

155. A. Gatti, in La Nouvelle Critique, nº 133, février 1962, p. 112.

critère d'intégration et de différenciation, de récupération et d'antagonisme.

En effet, le cinéma, en tant que forme d'art, ne se conçoit entièrement dans notre pays ni comme un « art d'agrégation », ni comme un « art de ségrégation », et les œuvres cinématographiques se répartissent, à des titres divers, dans l'une ou l'autre catégorie. La typologie du professeur Candido[156], qui peut être acceptée globalement, doit cependant être précisée : il faut en premier lieu ajouter que le langage cinématographique, spécialement en tenant compte du renouvellement des dernières années, *s'apprend,* il doit donc maintenir une tension entre l'habitude du spectateur et l'exigence du cinéaste, sans que doive être rompue la dialectique entre l'un et l'autre, il est donc nécessairement (parce que moyen de communication de masse et langage nouveau en création) à la fois un art d'intégration et un art de ségrégation. En second lieu, il faut ajouter que la ségrégation formelle signifie bien souvent au fond intégration sociale, par rapport au système des valeurs dominantes de la société : ce qui est généralement vrai, l'est plus encore du cinéma ; il y a donc là un chassé croisé du formalisme, par rapport à l'acceptation ou au refus de la société existante, dont il faut tenir compte éventuellement. Mais en l'occurrence, il ne semble pas justement, que le nouveau cinéma français soit véritablement déséquilibré entre des audaces formelles et un conformisme de fond, bien au contraire c'est l'équilibre et même l'harmonie. entre le signifiant et le signifié, qui est remarquable.

Enfin, si la beauté, l'intelligence et la sincérité du nouveau cinéma peuvent parfois aller de pair, sans doute est-ce que la culture — l'art en particulier — n'est pas toute entière adaptative et intégrante : la société française développe une culture, ou des éléments culturels, bien au-delà des besoins immédiats et pratiques qui peuvent être constatés ; mais de là naîtront des besoins : comme le dit le critique Walter Benjamin, « depuis toujours, l'une des tâches essentielles de l'art fut de susciter

156. « Art et Société », Cahiers internationaux de Sociologie, vol. XXXVII, 1964, p. 135 : « Le premier type, l'art d'agrégation, s'inspire surtout de l'expérience collective et a pour but des moyens de communication accessible. Dans ce sens, il cherche à s'agréger à un système symbolique déjà existant ; il utilise ce qui est déjà accepté comme forme d'expression d'une société déterminée. Le deuxième type se préoccupe surtout de renouveler le système symbolique, en créant de nouvelles ressources expressives ; de ce fait, il ne s'adresse — au début tout au moins — qu'à un nombre réduit de récepteurs qui, en tant que tels, se détachent du bloc de la société »

une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction »[157]...

Du sens des responsabilités découle l'obligation de ne pas privilégier l'anecdotique par rapport à l'essentiel, et ce choix, qui sépare le « Jeune cinéma » de la « Nouvelle vague », le rapproche du « Cinéma militant » de la fin de la IV^e^ République et des premières années (la période algérienne) de la V^e^ République, car ce choix n'est pas seulement esthétique « mais aussi éthique »[158].

En fait, c'est une exigence de lucidité, à tout prix, en dépit de tout, qui habite bien des cinéastes, jeunes ou moins jeunes auteurs de cette génération de films. La conséquence devrait en être que le cinéma rende de nouveau « visible le visage de l'homme, la culture »... suivant l'espoir jadis formulé par Bela Balazs, un visage à la fois concret et universel. Ne serait-ce pas un premier résultat, et pas seulement des crises ou de l'intégration financière et commerciale, que le nouveau cinéma de ces années 1964-1968 soit véritablement, non pas français, non plus à proprement parler français, italien, allemand, etc., mais européen, mondial même, où comptent les noms italiens, tchèques, polonais, anglais, et pas seulement français, où se voient partout les films produits, ici ou là, par les uns et par les autres ? Ne serait-ce pas directement, désormais, un nouveau mouvement mondial d'idées et de sensibilité que traduirait la production française du « Jeune cinéma », et qui s'exprimait aussi bien jusqu'à il y a peu dans les pays de l'Est[159], qu'aux Etats-Unis d'Amérique ?[160]

---

157. Œuvres choisies, Paris, Juilliard, 1959, p. 326.

158. Marc Kravets, « Cinéma politique », Art sept., n° 2, avril-juin 1963, p. 124.

159. Au besoin contre les appareils et autres institutions, même « déstalinisés » : « Un fonctionnaire plus ou moins dirigeant me l'a dit clairement : « Ecoutez, le Parti a montré un courage sans limites. Etudiez attentivement le discours du camarade Kroutchev et ça suffit comme ça. Pourquoi fourrer le nez dans toutes ces histoires ? » Mikhaïl Romm, « Le Feu sur la Terrasse », Positif, n° 67-68, fév.-mars 65, p. 3. Voir aussi les comptes rendus du débat Italo-soviétique des cinéastes sur la liberté de l'art, et notamment Le Monde, 1^er^ mars 1966, p. 3.

160. Voir Gideon Bachman, « Etats-Unis, cinéma nouveau », Cinéma 66, n° 103, pp. 74-85. Au surplus, le cosmopolitisme de la production, conséquence des mutations techniques et commerciales, est un facteur dont l'action joue dans un sens voisin ; prenons comme exemple de ce cosmopolitisme, la journée d'un critique : « Hier, j'ai longuement parlé avec Louis Malle de son dernier film. Quelques heures plus tard, il partait pour New York, présenter « Viva Maria » à ses producteurs. Ce matin, j'ai rencontré Alain Resnais : nous avons discuté de Stockholm où il a tourné tous les intérieurs de « La Guerre est finie ». Ce soir, j'ai accompagné François Truffaut à Orly. Il partait pour Londres où il donnera, le 10 janvier, le premier tour de manivelle de « Fahrenheit 451 ». Jean Luc Godard termine son film, son franco-suédois « Masculin-Féminin » ; pour le prochain, on parle de l'Italie, des Etats-Unis... » (Pierre Billard, Cinéma 66, n° 102, p. 68).

Pourtant la lucidité, l'importance de la lucidité, dans le jeune cinéma ne se fonde pas toujours sur les mêmes réalités, même à l'intérieur de la production strictement française : alors que pour la « Nouvelle vague », à l'origine, cette lucidité a un objet assez nettement circonscrit, les rapports de sexualité, objet qui s'élargira progressivement, l' « Ecole » de Resnais, Varda, etc., au contraire met en œuvre la lucidité dont le cinéaste peut être capable sur le problème plus général, plus philosophique, plus social (moins essentiellement inter-individuel), voire tout à fait politique, de la présence ou de l'absence au monde, aux autres, et à soi : le problème, en somme, de l'aliénation, non seulement sexuelle, mais mentale et sociale. Cette indivision de l'aliénation elle-même sujet essentiel, sous toutes les variantes de situation, explique que la plupart des films du jeune cinéma français soient, ou cherchent à être, un complexe de fiction et de documentaire, les aspects de fiction (subjectifs) comme ceux « documentaires » qui y sont imbriqués ne pouvant jamais rendre compte séparément de l'aliénation dans sa réalité à la fois objective et subjective, à la fois sociale et psychologique. Si l'on s'interroge sur la signification politique d'un film de cette sorte, il s'ensuit que l'on doit probablement moins se fonder sur son argument, moins même sur le dosage plus ou moins favorable à la « fiction » ou au « document » des éléments qui le constituent, mais davantage sur la démarche d'ensemble qui conduit l'intrigue, assemble les matériaux et construit le film : forcerait-on la complexité des œuvres cinématographiques, et la définition des catégories politiques, si l'on disait que cette démarche peut être dite de droite si elle fait appel à la magie, et de gauche si elle fait appel à la lucidité ? Il y a quelque audace à associer ainsi la magie à la droite, comme si la gauche n'y recourait point, et à réserver le rationalisme à la gauche ; mais cette audace ne serait point sans arguments ; en tout cas, au cinéma c'est bien ainsi que l'idéologie d'un film est le plus souvent ressentie par les critiques les plus mesurés et les plus attentifs aux effets du film sur le spectateur.

Pour le jeune cinéma, ce qui importe, au fond des choses, c'est de faire passer dans le film « une culture vivante. Tout ce qui peut ouvrir le monde à ceux qui le désirent »[161], et c'est une culture vivante que celle qui, dans l'inquiétude, les tâtonnements et l'instabilité, se cherche aux frontières du souvenir (« Hiro-

161. Alain Resnais, Informations sociales, n° 160, p. 68.

shima », « Marienbad »), que celle qui fait surgir pour le présent, un passé qui ne soit pas momifié (« Nuit et Brouillard », « Toute la mémoire du monde »), ou que celle qui trouve une force corrosive suffisante pour dissoudre les bandelettes (« La Guerre est finie », « Deux ou trois choses que je sais d'elle », « Week-End », etc.). On voit que pour un tel cinéma, la question n'est pas celle de la présence ou de l'absence du prolétariat à l'écran : « l'idéologie cinématographique » du nouveau cinéma français repose sur une problématique qui, si elle se veut et s'affirme de plus en plus résolument « révolutionnaire », est plus large, plus complexe et difficile que celles que proposent, à l'usage des arts, les orthodoxies politiques. Les propositions du jeune cinéma y perdent en force simple d'affirmation et de répétition ; ses films, machines infernales qui donnent parfois le sentiment qu'elles sont abandonnées à elles-mêmes, n'assurent personne qu'il est à l'abri de leurs éclats. Mais peut-être est-ce là une condition pour que le cinéma français, ou une fraction de celui-ci, par delà cette étape des films « adultes » qu'il propose, en faisant au spectateur le crédit de le croire tel, puisse atteindre à un niveau de véritable information et éducation ? Un critique, par une définition, à la fois montrait la voie et l'ampleur de la tâche : « Le véritable cinéma politique, si l'on désire vraiment qu'il en existe un, sera un cinéma objectif, serein, complexe, impitoyable, à la mesure des mystères et de la cruauté de notre temps »[162]. Nul doute que le jeune cinéma français se propose d'abord cet objectif ; nul doute qu'il soit sur une voie qui pourrait y mener.

Serait-ce à dire qu'il y aurait là, à partir de la désutilité politique (apparente, immédiate ou traditionnelle), une voie originale de propagande politique ? Un tel cinéma qui, au niveau des intentions, refuse d' « endoctriner », et au niveau des moyens, se garde des vulgaires propagandes, n'a-t-il pas une intention de propagande plus élevée, plus subtile, mais incontestable ? N'utilise-t-il pas les techniques d'une propagande plus élaborée, plus souple, mais réelle ? Mais un tel cinéma pourrait-il se perpétuer sans en arriver à se nier ? Ces dialectiques sembleraient confirmer que le cinéma ne peut fuir la politique que pour la mieux retrouver.

---

162. Michel Mardore, « Age d'Or, âge du fer. Notes sur la politique et le cinéma », Les Cahiers du Cinéma, n° 175, février 1966, p. 68.

5

TECHNIQUES

« L'art ne naît par art de masse, il le devient au terme d'une somme d'efforts ».

MAIAKOVSKY

« Est-il une seule image de film — spectaculaire aussi bien que documentaire — qui ne soit de propagande ? » s'interrogent les uns (1) ; d'autres posent que l'intention de propagande est une condition nécessaire de celle-ci, et restreignent d'autant le champ de la propagande dans le film ; d'autre encore mettent plutôt l'accent sur les effets non seulement voulus, mais obtenus, par les images animées présentées à un public, terme nécessaire du rapport de propagande.

Les difficultés ont été vues, de la définition d'un message « de propagande » (2). Il convient maintenant, s'agissant exclusivement du film cinématographique, d'analyser plus en détail les techniques et les résultats attendus dans la réalisation de l'intention de propagande. Pour mieux résister au glissement « ontologique » (de fétichisation du signe), ces techniques seront étudiées d'abord au niveau de l'émission du message, ensuite au niveau de la réception qui en est faite par des publics.

1. René Jeanne et Charles Ford, Le cinéma et la presse, op. cit., p. 238.
2. Voir Introduction.

SECTION 1

L'ÉMISSION DU MESSAGE

La communication exige toujours au moins les trois éléments : une source, ou émetteur ; un message ; un destinataire. Mais, il a été vu, le message s'analyse surtout dans une situation de communication, et dans des rapports avec le destinataire, et d'abord l'émetteur. L'émetteur peut être un individu ou un groupe, un particulier ou une organisation. Dans le cas du cinéma, déterminer l'émetteur revient partiellement à déterminer qui est l'auteur du film, et la question est délicate : individus et organisations collaborent pour créer, produire, exploiter un film. Dans le cas d'un cinéma très imparfaitement rationalisé et intégré, comme le cinéma français, l'émetteur est souvent essentiellement le réalisateur, surtout pour les films marquants de la production nationale. On s'accorde à reconnaître la paternité essentielle du film à « la personnalité la plus forte, la plus visible à travers un ensemble d'œuvres »[3]. Il va de soi que l'auteur peut exprimer les tensions et les intérêts d'un groupe qui n'a que peu de relations avec lui.

Si l'on précise la communication comme une communication de propagande, on a à étudier, successivement, en premier lieu l'intention de propagande, en second lieu, les techniques utilisées.

Paragraphe 1 : L'INTENTION DE PROPAGANDE

L'intention est un élément caractéristique de la propagande. Mais les intentions des cinéastes sont rarement énoncées avec clarté, voire même énoncées[4]. Il est donc difficile très souvent de reconnaître un film de propagande, ou à plus forte raison un message de propagande dans un film. Au reste, il faut bien admettre que si l'on est parfois en présence de messages tout

---

3. M. Bardèche et R. Brasillach, Histoire du Cinéma, Paris, Les Sept couleurs, 1964, tome 2, p. 21.

4. Il en est ainsi même pour des films commandités à des fins d'action sociale. Cf. Paul Leclercq, Informations sociales, juin 60, nº 6, p. 74 : « Les institutions sociales qui financent et orientent la production n'apparaissent guère sur le générique, car les exploitants et les spectateurs n'aiment pas savoir qu'on leur donne des leçons. L'action sociale ne peut s'y exercer que de façon indirecte et les institutions doivent faire confiance aux producteurs et réalisateurs de films ».

à fait conscients, volontaires, on a bien plus souvent affaire à des messages semi-conscients, semi-intentionnels, qui nécessitent détection et interprétation (c'est-à-dire un véritable décryptage).

L'intention peut d'abord être dissimulée ou ambiguë parce que l'auteur a choisi, pour une raison ou pour une autre, le dépaysement historique ou géographique. Crainte de la censure, de l'autocensure des producteurs : « Bel Ami » transposera, d'une manière qui était espérée acceptable, une intention d'analyse de mœurs politiques contemporaines : « Ce qui explique — et justifie — l'adaptation de certains romans, c'est qu'ils nous permettent d'aborder des thèmes qui nous seraient interdits, si nous les traitions dans l'actualité. Ce fut le cas pour « Bel Ami ». Je songeais à une histoire sur l'arrivisme. J'avais même imaginé un scénario qui s'inspirait du trafic de piastres. A quoi bon ? Aucun producteur n'aurait accepté le sujet. Je me réfugiai donc dans le passé... » confie a posteriori Louis DAQUIN[5]. Parfois l'intention recherche dans le passé moins un paravent qu'une situation : « L'action se passe au XIII[e] siècle avant Jésus-Christ mais elle sera actualisée : je veux y poser le problème du mécanisme de la politique et du pouvoir » explique Kawalerowicz aux cinéphiles français[6]. Le dépaysement peut aussi ressortir d'une technique d'irréalisation : trucages, atmosphère féérique, dessins animés ; et l'intention doit alors être mise au jour. Il est à noter, en ce qui concerne l'animation, que l'intention y est parfois fort claire : nul ne peut se méprendre sur l'antifascisme de « La Bergère et le ramoneur », de Prévert, ou sur l'antimilitarisme métaphorique du dessin animé de René Laloux et Roland Topor, « Les Escargots » (primé au III[e] Festival international des films de court métrage, à Cracovie).

Mais le cas général, celui de la fiction cinématographique, porte une ambiguïté essentielle, du point de vue de l'intention politique : sa finalité semble étrangère à une telle utilisation délibérée, mais en tant que moyen, la fiction peut aussi bien masquer l'intention que la révéler, aussi bien la trahir que la servir. A cet égard, il est deux démarches opposées : ou bien l'intention précède l'œuvre, elle est claire et précise, elle conduit le développement de l'intrigue, les événements, le caractère des personnages, l'atmosphère, le cadre, la leçon ; ou bien au

5. Op. cit., p. 163.
6. Cinéma 61, n° 60, p. 74.

contraire, l'intention, qui peut pourtant être certaine, n'est en tout cas pas aussi précise, elle ne précède pas l'œuvre et ne la « conduit » pas avec fermeté : elle « accepte » l'œuvre dans ses implications politiques, elle est un aboutissement de la création. Dans le premier cas, l'œuvre est didactique : formée selon un schéma idéologique préconçu, elle sera en général cohérente et ordonnée, elle permettra une interprétation politique facile parce qu'elle utilisera, au moins en soubassement, des concepts — et des concepts de la conscience politico-sociale ; les données sociales seront précises, abondantes, suffisantes. Dans le second cas, l'œuvre moule l'intention : la leçon ne sera jamais artificielle, mais elle pourra ne pas être. On a souvent critiqué la démarche « didactique », en lui reprochant son inefficacité, qui serait due au schématisme des personnages et des situations qu'elle entraînerait ; ainsi, par exemple, un critique pose-t-il que l'œuvre « sera d'autant moins convaincante que le propos de l'auteur sera trop évident »[7]. Faut-il endosser un jugement aussi absolu ? Certes la production française atteste que le danger du schématisme didactique n'est pas imaginaire : bien des œuvres, intéressantes à divers égards, souffrent à l'évidence d'une intention trop appuyée et d'un message trop encombrant : c'est le cas de « Tu ne tueras point », d'André Cayatte ; c'est aussi le cas des films qui se réclament du « réalisme socialiste », parfois : du souci de moralisation, de mise en évidence des valeurs sociales « positives » et de la contradiction essentielle de toute société (lutte des classes), le cinéaste est conduit à idéaliser la classe ouvrière, à présenter des héros indiscutablement « positifs », et finalement à schématiser et appauvrir les caractères de ses personnages. Mais on ne peut oublier les œuvres fortes qui émeuvent les publics alors que l'intention du cinéaste n'est nullement dissimulée ou équivoque : le « documentaire social » a droit de cité en France depuis fort longtemps[8]. Sans doute, le « documentaire social » est-il souvent distinct de la « fiction » cinématographique, par définition ; mais la distinction est parfois arbitraire et mal venue. A tout le moins un jugement aussi sévère

7. P. Billard, Informations sociales, juin 1960, n° 6, p. 39.

8. « (Le) documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défend nettement son auteur. Ce documentaire social exige que l'on prenne position car il met les points sur les i. S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela... » Jean Vigo (14 juin 1934) ; déclaration reproduite in Regards neufs sur le cinéma, op. cit., p. 31.

quant à l'intention de l'auteur dans un film devrait-il être strictement limité à la « fiction », et alors le recours à une telle typologie (« fiction », « documentaire ») serait-il critiquable en lui-même. On doit se garder de nier la grande complexité de la matière ; le rapport entre l'intention de propagande et l'efficacité de l'œuvre n'est pas une relation simple, même au seul niveau des genres et des styles.

L'intention de propagande est encore ambiguë lorsque l'œuvre porte pour le spectateur une leçon différente, voire contraire, à celle qui était souhaitée par le cinéaste : les propagandes cinématographiques connaissent de ces effets de boomerang qui détournent les intentions les plus précises jusqu'à faire signifier le contraire de ce qui était visé. Prenons quelques exemples.

Un réalisateur veut s'en tenir à la réalité, mais doit presque nécessairement structurer son travail autour d'un sujet, d'une situation filmable ; il sera parfois amené, justement par souci de vérité, à représenter plutôt le côté « noir » de la réalité ; peut-on le lui reprocher ? Il craindrait, autrement, la déréalisation.

Deuxième exemple. Un réalisateur souhaite exprimer une certaine vision de la réalité ; toutefois, son œuvre s'impose à lui, avec la cohérence qu'elle implique, et finalement la vision initiale que le cinéaste avait de la réalité à filmer est controuvée par la réalité filmée[9]. Ou bien la réalité filmée, parce qu'elle est filmée, a un carctère très différent de la réalité vécue : André Lang nous a transmis une anecdote relative à l'élection du premier Président de la IV^e^ République, qui illustre bien cette hypothèse. Lorsque M. Jacques Duclos revint devant le Congrès, à Versailles, annoncer officiellement l'élection de Monsieur Vincent Auriol, ce dernier connut un instant d' « extrême émotion ». Mais la séance était filmée. Laissons s'exprimer André Lang sur la réception de ce film dont l'intention d'information civique et républicaine ne fait pas le moindre doute : « A l'écran, le spectacle, mettant brusquement en relief le complexe d'infériorité du parfait honnête homme qu'est le Président de la République, devint comique. Le contraste était si manifeste entre la solennité de l'heure et l'attendrissement de cet excellent bourgeois socialiste qu'il était impossible au spectateur le plus favorable à Monsieur Vincent Auriol de ne pas sourire. Lorsque les jour-

9. « Je peux désirer faire un film optimiste et donner quelque chose d'une noirceur extrême », Alain Resnais, Cinéma 66, n° 106, p. 51.

naux d'actualité relatant la cérémonie furent projetés, comme chaque jeudi (jour de leur sortie dans les salles), sur l'écran du Ministère de l'Information, avenue de Friedland, une personne de l'entourage du Président, justement inquiète de l'impression que risquait de produire la sympathique défaillance de Monsieur Vincent Auriol, obtint, de trois firmes sur six, qu'elles supprimassent les quelques images coupables de donner aux citoyens de la IV[e] République, une vue trop démocratique de la plus haute cérémonie républicaine »[10].

Troisième exemple. Une œuvre de propagande, mal adaptée à son public, constitue une véritable contre-propagande. La situation fut celle, assez fréquemment, des films américains de la série « anti-rouge », lorsqu'ils furent programmés en France[11]. Il en fut de même du film « Dix millions de Français », envoyé en Algérie en 1959, et qui entraîna des réactions diverses. Peut-être peut-on généraliser, s'agissant de ce qui relève des propagandes officielles les plus grossières, et estimer qu'au bout d'un certain temps, elles seraient à coup sûr susceptibles d'effets de contre-propagande ? C'est la conviction d'un critique, qui n'hésite pas à écrire : « Je suis persuadé qu'un montage bout à bout des séquences d'époque sur la guerre d'Indochine serait interdit pour ses effets explosifs »[12]. La situation est encore celle d'œuvres incontestablement plus élaborées, mais encore une fois inadaptées à leur public, alors qu'elles ont une intention parfaitement déterminée : c'est la mésaventure qui arriva au sociologue Jean Rouch, et qui donna une nouvelle dimension au sentiment de responsabilité qu'il avait à l'égard du public[13] : « Je présentais « Les Maîtres Fous » aux Etats-Unis. Les Maîtres Fous, film tourné au Ghana, dans la tribu des Haouka. Mon but dans ce film : prouver que les thérapeutiques africaines peuvent apporter quelque chose à la science occidentale. Or, dans ce film, certaines séquences étaient extrêmement violentes : magie, danses, transes, bouches tordues, yeux révulsés. A la fin de la projection une vieille dame (blanche) m'interpelle : « Ah ! Comme vous avez bien su montrer la barbarie raciale, innée, de tous ces sauvages noirs ! »...

---

10. Lang, op. cit., p. 47.
11. Et même lors de leur passage dans les salles américaines : par exemple « The Iron Curtain », (1948), de Darryl P. Zanuck, produit par la Fox-Movietone, connut un échec total, entraînant des manifestations aux Etats-Unis, etc.
12. Ph. Esnault, Image et Son, n° 188, p. 52.
13. Informations sociales, juin 1960, n° 6, p. 66.

Quatrième exemple. L'intention de propagande utilise un matériau qui dépend étroitement de l'actualité, et peut se charger normalement, dans des conjonctures différentes, d'un contenu différent ou contraire. Lorsque, sous l'occupation, Jean Delannoy (« Pontcarral ») s'exclamait : « Aujourd'hui, Monsieur, ce sont les honnêtes gens qui vont en prison ! », la réplique soulevait dans les salles les applaudissements des spectateurs hostiles à la collaboration. Mais elle avait un sens différent après la Libération du pays. Elle aurait eu éventuellement un sens encore différent après la répression des grandes grèves de 1947 et 1948, ou pendant les conflits de décolonisation, ou lors de la répression menée contre les activités de l'O.A.S. ...Dans cet exemple, l'équivoque sur les intentions est d'ailleurs la plus facile à éliminer, avec un minimum de critique historique.

Ces quelques illustrations sur les détournements de l'intention de propagande n'infirment sans doute pas que la puissance des images soit très grande, mais elles laissent à penser que cette puissance relève d'une spécificité autant cinématographique que politique, qu'elle appartient autant à l'image et aux circonstances de sa consommation qu'à l'agent politique (l'émetteur de signes) qui la met en œuvre[14].

C'est pourquoi il convient, après avoir traité de l'intention de propagande, de citer les exemples principaux des intentions de propagande, nettement caractérisées, que des groupes ou des institutions ont manifesté en France dans le domaine cinématographique, ces dernières vingt années. A cet égard, il faut mentionner en premier lieu le cinéma commercial en provenance de Hollywood ; aussi les propagandes plus ou moins officielles ou directes inspirées par tel ou tel organe de l'Etat, en France ; enfin les tentatives pour un cinéma politique, militant, « parallèle », qui se sont développées à différentes époques de la IV^{e} et de la V^{e} Républiques dans divers secteurs de la gauche.

« Tandis qu'en établissant le sujet d'un film, New-York suppute seulement le mille pour cent possible, Moscou suppute le rendement éducatif ou culturel, au sens large, d'une œuvre », cette comparaison établie par un communiste, critique réputé[15]

---

14. Le cas des films dont l'intention de propagande est claire, mais dont le « genre », hâtivement catalogué, laisserait attendre une intention différente à un spectateur mal informé n'a pas été considéré ici : il est ainsi des films de guerre qui militent contre l'esprit guerrier, comme l'admirable « Feux dans la plaine », de Kon Ichikawa, etc.

15. Moussinac, op. cit., p. 84.

fait sans doute, du point de vue de l'intention de propagande, la part belle et innocente aux deux capitales ; ce n'est pas le lieu d'examiner ce qu'il en est des intentions culturelles ou politiques du cinéma soviétique, mais par contre, étant donnée l'importance quantitative de la production américaine projetée sur les écrans français, il importe de poser que le « commercialisme » de Hollywood, n'est pas toujours dénué d'arrière-pensées très précises. Ce n'est pas que le nombre des films « de propagande » au sens strict soit élevé parmi les films produits par Hollywood, car même les films qui traitent de sujets à implications sociales et politiques ne sont pas dénués de finalités autres : rentabilité financière, considération, autosatisfaction... Mais ces films existent, et ne sont pas une exception négligeable. En outre, les autres films véhiculent plus ou moins, de l'aveu des dirigeants corporatifs américains, des éléments de propagande, très intentionnelle, en faveur du mode de vie et des idéaux américains.

En second lieu, par ordre quantitatif décroissant, doit être désignée la propagande par le film suscitée par diverses autorités publiques françaises. Les moyens d'intervention sont divers : ils peuvent consister en aides, pressions, censures, ainsi qu'il a été vu ; ils peuvent aussi consister en action directe, et à ce dernier point de vue, il faut distinguer la production des films de propagande et l'action sur la presse filmée.

Quant à la presse filmée, alors que son régime juridique consacre en principe sa liberté, elle a toujours été en fait, en France, soumise à des pressions officieuses ou officielles, qui tendent soit à la censure, soit à la propagande active. Pour l'avant-guerre, la situation était très mauvaise, la situation de quasi-monopole de l'Agence Havas pour l'exploitation[16] favorisait toutes les pressions privées ou partisanes, sans prémunir contre les interventions gouvernementales. Pour la période de guerre et d'occupation, selon différentes formes, le contrôle des autorités s'établit directement sur les journaux d'actualités. Le 19 août 1944, le Comité de Libération du cinéma s'empare, par un hardi coup de main, du matériel de « France Actualités », et André Zwobada, Hervé Missir, Nicolas Hayer... filment la « Libération de Paris ». « France libre Actualités », qui naît le

16. « Jusqu'à 1940, les principaux écrans de France avaient été concédés pour les journaux d'actualité à l'Agence Havas. Je n'ai pas besoin d'insister sur les inconvénients qui en sont résulté et le moins que l'on puisse dire est que cette liberté apparente cachait en réalité la pire des oppressions », Benoit-Lévy, op. cit., p. 161.

8 septembre 1944, sous l'autorité de Jean Painlevé, Directeur général du cinéma au Ministère de l'information, doit mener une première bataille : le commandement américain cherche en effet à faire appliquer un ordre de monopole à son profit des actualités à montrer aux Français (le Général de Gaulle avait effectivement signé à Alger un accord en ce sens) ; les négociations se concluront par un compromis. En 1945, les journaux d'actualité qui paraissaient avant-guerre sont autorisés à reparaître, et eux seuls il importe de le noter, sauf un nouveau journal : « Les Actualités françaises ». Les journaux sont donc jusqu'en 1968 les suivants : en premier lieu, « Les Actualités françaises », société d'Etat, créée en 1945, et qui est animée par les cinéastes qui tournèrent « La Libération de Paris » ; elle est contrôlée à peu près pour moitié par le Trésor, et pour moitié par l'U.G.C. et les fondateurs. L'Etat détient 54 % des actions. Les fondateurs, et les représentants du Quai d'Orsay, des Finances, de l'Information, de l'Industrie et de l'U.G.C. siègent au Conseil d'administration. Le Président du Conseil d'administration, dont certains pensent qu'il était jugé peu docile par le pouvoir, a été remplacé en 1962[17]. En second lieu, « Pathé Journal », qu'un accord sur un circuit de salles lie à l'U.G.C., et qui absorbera finalement « Les Actualités françaises ». Les autres journaux autorisés sont « Gaumont Actualités », « Eclair Journal » (qui avait été dissout aussitôt après l'armistice comme « société juive ») et « Fox Movietone » (qui n'est que le département français d'une société américaine).

Pour apprécier la presse filmée du point de vue de l'application d'une intention de propagande, il faut tenir compte de ce qu'un journal d'actualités ne s'amortit que sur un minimum d'un millier de salles, et que le progrès des techniques et la concurrence de la télévision ont durement éprouvé ce type d'information, accroissant peut-être la conscience que prend le public de ce que les actualités cinématographiques ont de rituel, de formalisme, de pauvreté et de ce qu'elles seraient un « genre faux » ; les solutions recherchés vont du « style magazine » à la demande que font les exploitants de projeter sur le grand écran le journal télévisé (demande qui se heurte au refus de la presse filmée), et jusqu'au remplacement de la projection des actualités, dans une salle des Grands Boulevards, par la diffusion du dernier bulletin de France Inter[18].

17. Voir : Presse Actualité, n° 15, janvier 1965, p. 57.
18. Voir Cinéma 66, n° 105, p. 7.

En attendant que la presse filmée projetée sur grand écran trouve enfin les formules propres à son développement, la médiocrité générale des journaux cinématographiques les prive de beaucoup de l'efficacité qu'on serait prêt, autrement, à leur reconnaître, étant donné leur assujettissement à quelques sociétés productrices et au contrôle de fait du Ministère de l'information : tout se passe comme si l'intention de propagande, présente, certaine, manquait d'audace dans le traitement jusqu'au point où l'on peut dire : « Les films d'actualité sont destinés au délassement plus qu'à l'information du public »[19] ; certes, les initiés peuvent apprécier les nuances qui distinguent les journaux émis par les différentes chaînes d'actualités cinématographiques, il peut même arriver, comme en 1966, qu'un reportage comme celui de Pathé-Magazine sur l'Afrique du Sud, suscite des controverses[20], mais dans le cas général le public paraît penser (même si les journalistes s'en indignent et entrent en conflit avec les employeurs) qu'il est naturel de trouver dans les Actualités cinématographiques, une information altérée, pourvu qu'elle soit terne et conforme au style habituel. A l'évidence, il y a là une sorte d'équilibre que les maîtres du jeu de propagande ne souhaitent pas voir rompu, alors qu'ils livrent sur un autre terrain, celui de la télévision, une guerre d'imagination et de mouvement qui, techniquement, se conçoit aussi bien sur grand écran que sur petit écran.

Quant aux films de propagande proprement dits, on a eu recours à eux dans les différents pays dès les origines du cinéma. La France Libre bénéficia, dès 1944, du « Salute to France », de Jean Renoir, produit sur les fonds de l'Office of War Information. Depuis la Libération, c'est le Service cinématographique de l'Armée, installé au Fort d'Ivry, qui est un instrument essentiel dans ce type d'intervention de propagande : il produit des films tels que « La Grande Croisière », « Jeunesse en bleu », « Colomb-Béchar », « La Porte du Ciel », « Mars et Neptune », qui sont distribués dans les circuits de salles ; en 1958, environ 80 films de court et moyen métrages avaient été produits par cet organisme, dont plus du quart en couleur[21].

---

19. Pinto, op. cit., p. 35.

20. Voir dans Cinéma 66, n° 110, p. 7, la protestation du Comité de liaison contre l'apartheid, en date du 27 septembre 1966, contre ce magazine « qui donne du problème de l'Afrique du Sud une vision qui ne reflète en rien ce qui, dans le régime de l'apartheid, provoque une réprobation unanime, maintes fois exprimée dans les résolutions des Nations Unies ».

21. Le Cinéma et la Presse, op. cit., p. 226.

Il advient aussi que des films de cette catégorie, c'est-à-dire manifestement inspirés et financés par les pouvoirs publics, ne soient pas revendiqués par un organisme précis : ainsi « 45 millions de Français », produit pendant l'été 1958, et tendant à illustrer le slogan « Une seule France, de Dunkerque à Tamanrasset », ne comportait-il aucun nom de réalisateur, de scénariste, ni d'opérateur...

Mais de tels films sont-ils des films de propagande politique ? La réponse devrait être, dans tous les cas, négative, pour le Gouvernement, puisque par une directive précitée de 1950, signée par M. P. H. Teitgen, tous les films de propagande politique sont interdits en France. Une réponse contraire signifierait que les Gouvernements entendraient se réserver sur ce point un monopole de propagande. Outre que cette interdiction soulève des problèmes de qualification juridique et d'opportunité politique délicats, qui ont été mis en lumière par le professeur Pinto (« Un film de propagande politique peut n'être pas produit par un parti déterminé. Faudra-t-il rechercher si le producteur n'a pas été inspiré par un parti ou même s'il n'a pas subi l'influence d'un parti ? Une telle directive n'est pas admissible »[22]), elle n'a pas empêché l'existence d'un secteur « parallèle », cinématographiquement limité mais politiquement important, de films de propagande politique.

Ce « cinéma parallèle », largement militant, est réalisé par et à l'intention de certains milieux d'extrême-gauche et de gauche. Après la Libération, le Parti Communiste Français finance une présentation de documents sur « La Commune de Paris », et, sur le refus du travail pour la guerre d'Indochine, « Vivent les Dockers ! » ; ces films de Robert Menegoz, qui seront suivis de quelques petits films de propagande pour une utilisation interne, seront l'essentiel de ce que le P.C.F. tentera dans ce domaine : sous la IV[e] République, la propagande cinématographique du P.C.F. reposera essentiellement sur la projection des films soviétiques dans des salles, louées pour des soirées ou des kermesses, par le Parti ou par l'Association France-U.R.S.S. ; sous la V[e] République, ce mode de propagande, sans disparaître tout à fait, s'étiole : avec la déstalinisation, l'aspect culturel de la communion politique dans ce type de cérémonies perd de son efficacité, et au reste les principaux films passent désormais dans les circuits de salles ou les ciné-clubs. Mais un cinéma militant subsistera, aux frontières du Parti Communiste.

22. Pinto, op. cit., p. 223.

Au départ, la ligne de ce cinéma est commune avec celle du Parti Communiste : « Un homme est mort », de René Vautier, marque ces origines. Lors d'une grève, à Brest, un ouvrier est tué, deux députés sont arrêtés, 8 000 C.R.S. et gardes sont envoyés en renfort. Dès les premiers événements, René Vautier part pour Brest, filme la ville alors dans un climat de tension extrême, les obsèques qui réunissent 80 000 personnes. Le film, développé aussitôt, est projeté la nuit, à l'aide de deux camions, dans les quartiers et les villages du pays brestois. Le commentaire est un poème de Gabriel Peri : « Un homme est mort qui n'avait pour défense que ses bras ouverts à la vie ; un homme est mort qui n'avait d'autre route que celle où l'on hait les fusils... Un homme est mort, qui continue la lutte, contre la mort, contre l'oubli ». Le film durait huit minutes. L'effet sur les auditoires était considérable : « Tout le monde pleurait »[23]. Ce film, qui illustre la puissance de l'intention exploitant l'actualité, eut 150 projections en six jours et six nuits.

« Afrique 50 », autre film de René Vautier, commandé par la Ligue de l'Enseignement, restera comme un « classique » du cinéma parallèle : après un tournage agité, il parvint non sans difficulté à Paris, où il fut saisi par la justice ; il n'en commença pas moins une exploitation clandestine intéressante puisqu'on estime à un demi-million le nombre de ses spectateurs. Une vive réaction syndicale se produira lorsque René Vautier, à la fin de 1955, sera incarcéré à la Centrale de Rambouillet pour y purger une condamnation à un an de prison, suite au tournage de ce film ; les milieux syndicaux obtiendront aussitôt l'élargissement du cinéaste.

Mais ce sont les événements d'Algérie qui permettront un essor relatif du cinéma parallèle. L'intention de propagande est certaine dans « Octobre à Paris », quoique les avis divergent quant au caractère « militant » (le sujet, le témoignage, la clandestinité, la saisie) ou au contraire « paternaliste » du film (traitement). La première projection à Paris, organisée par le Ciné-club Action, bénéficia d'une publicité de presse et obtint un succès d'inffluence considérable, au point que la police ne saisit le film qu'à la fin de la représentation[24]. Le film, très

23. Sur « Un homme est mort », voir Positif, n° 50, mars 1963, p. 46.

24. Sur « Octobre à Paris », voir P. L. Thirard, Partisans n° 7, nov.-déc. 62, pp. 196-198 ; G. M. Mattei, Partisans n° 7, nov.-déc. 62, pp. 200-202 ; Bulletin d'inform. du Grand Orient de France, n° 38, mars-avril 63, pp. 83-84.

connu, n'est pas exempt d'équivoque, mêlant cinéma-vérité et dramatisation par le montage. Plus direct, « Algérie en flammes », de René Vautier, tourné dans les maquis selon la technique du « cinéma-vérité », avait une grande signification politique pour les spectateurs français qui le visionnèrent : une valeur de démystification, comme contre-propagande de la propagande officielle très insistante sur ce sujet ; une valeur de solidarité avec le F.L.N., le réalisateur étant français. Un certain nombre d'autres films furent tournés ou projetés clandestinement, en relation avec les événements d'Algérie ; citons encore « J'ai huit ans »[25], et les films en 16 mm comme « S.P. 89.098 » de Philippe Durand ou même en 8 mm (le Comité d'Action du Spectacle utilisa de nombreux documents tournés en Algérie par des soldats).

L'intention politique est essentielle et non dissimulée, encore, dans des films comme « Sucre amer », de Yan Le Masson, sur la campagne menée par M. Michel Debré à la Réunion en vue de l'élection du 5 mai 1963, ou comme « La grande grève des mineurs 63 », tourné en 16 mm par le Comité d'Action du Spectacle et présenté en 1964 au Festival d'Evian, ou comme « Autrefois les Canuts » de Bernard Chardère, ou encore dans les films sur la seconde guerre du Vietnam : « Vivre sous les bombes », de Pic et Burchett, « L'enlisement et l'impasse », des mêmes cinéastes, « Dans les maquis du Sud-Vietnam », de Madeleine Riffaud, « Le Ciel, la Terre », de Joris Ivens, « Malgré l'escalade », de Pic...

Enfin, les événements de mai-juin 1968 et leurs séquelles furent aussi l'objet de nombreux films politiques : on estime que plus de cinquante mille mètres de pellicules furent tournés alors, qui constituent un fonds considérable d'images susceptibles d'utilisation documentaire, esthétique et « militante »[26] ; parmi les films, d'ores et déjà apparus, citons : « Le Brigadier Mikono » (les goûts, les mœurs et le travail d'un gradé des C.R.S. notamment dans la journée du 16 juin aux alentours de la Sorbonne) ; « Le Joli mois de mai » (panorama des événements, de Nanterre jusqu'aux Champs-Elysées, dénonciation de la « trahi-

25. Voir Jean Carta, Un document : « J'ai huit ans », Partisans, n° 4, avril-mai 1962, pp. 111-119.

26. Voir : Jean-Paul Fargier, « Le cinéma libre d'un peuple libre », Tribune socialiste, 28 novembre 1968 ; Yvette Romi, « Que sont devenus les films de Mai ? », Le Nouvel Observateur, 14 avril 1969.

son des bureaucrates », appel à la continuation du combat révolutionnaire) ; « La reprise du travail chez Wonder » (où devant l'usine, les appels similaires sinon conjoints du contremaître et d'un responsable syndical, tendant à la reprise du travail, se heurtent à la contestation désespérée d'une jeune ouvrière) ; « Ce n'est qu'un début » (images des origines et du début des événements : les grèves « sauvages » de Caen et de Redon, les « Universités critiques » allemandes, les manifestations du 3 au 10 mai) ; « Le droit à la parole » (qui illustre l'un des aspects fondamentaux — la « prise de parole » — de ce qui fut, non pas peut-être une révolution, non pas sans doute un simple psychodrame, mais à n'en pas douter une crise révolutionnaire *mais* primordialement *située* au plan culturel) ; « Nantes-Sud-Aviation » (film qui se veut témoignage sur des ébauches d'autogestion et des débats sur le « pouvoir ouvrier ») ; « Ainsi font » (récit des événements à l'aide des marionnettes de l'Ecole des Beaux-Arts) ; « Cheminots » (document sur la conscience ouvrière pendant les événements, et sur les rapports étudiants-ouvriers) ; les trois films regroupés sous le titre « 9 mai-9 juin, Paris 1968 », de Jean-Pierre Prevost et Mireille Bouille (reportages d'action, interviews, etc.) ; « Interview » (un point de vue critique, celui de D. Cohn-Bendit, sur un entretien télévisé entre le Général de Gaulle et M. Michel Droit) ; « Quatorze juillet » (ou l'opposition de deux « fêtes » : celle de la consécration, celle de la « contestation ») ; « Un film comme les autres », de Jean-Luc Godard (longue évocation des événements, tantôt en noir et blanc, tantôt en couleurs, par six personnages, ouvriers et étudiants qui en avaient été d'abord les acteurs non cinématographiques). Enfin, il faut mentionner quelques films présentés à la Commission de contrôle et qui ont obtenu un visa de censure : « Lendemai », de Jean Dasque ; « Croquis de Mai », d'Alain Jomy ; « 33 jours en Mai », de François Chardeau ; le « Numéro zéro » du magazine audio-visuel « Certifié exact » : « La parole est aux Lycéens » (visa non commercial), reportage tourné à l'intérieur des lycées sur les Comités d'Action Lycéens (C.A.L.) et réalisé par des journalistes licenciés de l'O.R.T.F. pour le compte de la société coopérative de presse « Scopcolor », sous contrôle syndicaliste.

Tous ces exemples, qui illustrent l'intention de propagande dans notre cinéma, au niveau de l'œuvre achevée, complète, ne permettent qu'une appréhension encore trop globale de l'émission du message : c'est au niveau des techniques de propagande qu'il faut maintenant s'attacher.

Paragraphe 2 : TECHNIQUES FILMIQUES

La technique essentielle de propagande, spécialement dans le cas d'une propagande qui n'est pas en situation de monopole de propagande, c'est le camouflage. Le camouflage politique est très généralement pratiqué ; ses règles (masquer un objectif inavouable derrière un objectif avouable, faire appel aux valeurs, s'autojustifier en recourant à des systèmes de valeurs partisans, faire appel à la défense des intérêts des masses en dressant un épouvantail), telles que les décrit le professeur Duverger[27], seront parfois la raison d'être de différents procédés cinématographiques utilisés avec plus ou moins de bonheur. Ces procédés en eux-mêmes ne seront pas toujours aisément décelables. Une difficulté supplémentaire, qui décourage toute étude quantitative, tient à ce que la signification, comme souvent, est loin de se limiter à la dénotation, mais qu'au contraire la propagande cinématographique utilise bien souvent et de préférence la connotation comme véhicule. Mais dénotation et connotation ne définissent pas « deux » canaux de communication ; plusieurs « canaux secondaires » véhiculent ordinairement des significations diverses, dans un film, dont les interrelations sont complexes ; il peut arriver que l'un de ces canaux secondaires soit, du point de vue de la transmission du message de propagande politique, *plus efficace* que le canal principal[28]. Au demeurant, le langage cinématographique superpose, comme les autres langages, « signes » et « super-signes »[29], et lorsque le cinéma uti-

---

27. Introduction à la politique, op. cit., pp. 251 et 252.

28. S. Schramm, The Process and Effects of Mass Communication, op. cit., pp. 9-10, cite un exemple américain simple : « Je me souviens d'un travail habile mais meurtrier fait entièrement avec des canaux secondaires sur un homme politique candidat à des élections. Un programme d'interview de rues avait été filmé pour passer dans les salles locales. Ostensiblement, c'était un programme complètement impartial. Un nombre égal de partisans de chaque candidat était interviewé — d'abord, un qui préférait le candidat A, puis un qui préférait le candidat B, et ainsi de suite. On leur posait exactement les mêmes questions, et ils répondaient exactement les mêmes sortes de choses, bien que naturellement des côtés opposés de la barricade. Mais il y avait une différence intéressante. Alors que les supporters du candidat A étaient des gens ordinaires, ni remarquablement attirants ou impressionnants, les supporters du candidat B qui avaient été choisis pour être interviewés avaient invariablement quelque chose légèrement « de travers ». Ils paraissaient avoir l'œil farouche, ou bien ils bégayaient, ou bien ils portaient des vêtements mal repassés. La signification « supplémentaire » était communiquée. Dois-je dire lequel des candidats fut élu ? »

29. H. Lefebvre, Le langage et la société, Paris, Gallimard, 1966, p. 72 : « Je me promène dans la rue. Les vitrines et les objets dans les vitrines me font signe. Ce sont bien des signes qui s'assemblent et m'adressent un discours prometteur et séducteur. Les portes, les fenêtres, les façades, les ornements ne sont-ils pas aussi des signes (des « sémantèmes ») ? Je perçois ou ne perçois pas leur assemblage

lise le mythe (présentant par exemple notre temps et notre réalité sociale), il permet au sens d'utiliser une nouvelle dimension par rapport au « lexique » d'images, de mots et de procédés cinématographiques qui est celui du film[30].

Cette complexité, qui suggère des influences différenciées, complémentaires, n'est point telle pourtant qu'elle désarme l'opposition de ceux qui affirment que le cinéma, comme d'ailleurs la politique, agit au mieux dans le registre de l'irrationnel et de l'affectif, et de ceux qui au contraire tiennent que la politique faisant appel prioritairement à la raison, le cinéma, pour être efficace sur le terrain de la propagande, doit chercher à exercer une action médiate, par l'utilisation de données d'ordre rationnel. Ces derniers font valoir que la raison est essentiellement adaptative, et que la politique serait un calcul adapté, de type « économique » ; le cinéma ne devrait pas se borner à une action immédiate, mais devenir plus élaboré et permettre une importante action médiate, intellectuelle à proprement parler, quitte à ce que des données rationnelles soient progressivement immédiatisées par la tradition et les habitudes cinématographiques[31]. Mais plus nombreux sont ceux qui croient que le cinéma et la politique se marient bien mieux dans les zones troubles de l'affectivité et de l'irrationnel. « Toutes les idées ont un coefficient d'efficacité pour l'action. Les idées qui ont le coefficient le plus élevé sont celles qui correspondent à nos instincts et à nos passions. Plus les idées sont proches de nos sens, plus elles sont incarnées, et plus aussi elles ont un pouvoir d'entraînement vers l'acte correspondant. Nulle part plus qu'au cinéma, les idées ne se font plus proches de nos sens. Toutes les idées s'y présentent en images gonflées d'émotion » expose Mgr Mathieu[32], et c'est une vision « réaliste » très comparable de la nature humaine et de la finalité cinématographique que

---

et le sens de ces groupements. Par rapport à ces signes élémentaires, les maisons, la rue sont des super-signes et des super-objets. Si la maison (l'immeuble) est un super-signe, le super-objet par rapport aux détails (significatifs ou non) qui la composent, elle est signe par rapport à la rue et à la ville. Cette dernière, vaste configuration, est un super-signe et super-objet. Invisible dans sa totalité elle se rend sensible et lisible à travers les champs de signes et significations qu'elle offre. Nous avons devant nous deux et même trois niveaux s'articulant ».

30. Levi-Strauss, Anthropologie structurale, op. cit., p. 232 : « Le mythe est langage : mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler ».

31. Lionel Landry, « La psychologie du cinéma », Journal de Psychologie normale et pathologique, Paris, 24, 1927, p. 142.

32. Alerte au Cinéma, op. cit., p. 13.

celle de Léonid Moguy, lorsqu'il expose aux professionnels français[33] qu'il faut « ne pas avoir peur du mélo-social » pour toucher le cœur des gens ! Graham Wallas avait attiré l'attention dès 1908 sur l'importance du « caractère irrationnel » en politique, et il est admis que les potentialités de la visualisation dans le processus de formation des croyances sont très élevées[34].

Mais le contenu affectif dépend de conditions diverses et subtiles. Tout d'abord il faut favoriser l' « identification » du spectateur au héros, à tout le moins éviter incompréhension ou distanciation (selon l'opinion dominante) ; il s'ensuit un traitement particulier des personnages : sujets d'identification[35], ou autres personnages (ainsi l'image de l'étranger sera celle qui sera supposée par le producteur ou le réalisateur être celle du public) ; il s'ensuit encore que le film de propagande partira toujours d'une idée reçue, d'un stéréotype accepté, et en tout cas, au minimum, qu'il sacrifiera à l'égocentrisme du destinataire, suivant une recette éprouvée par les Américains[36].

33. L. Moguy, « Le rôle du cinéma social », Film-Presse, n° 38, nov. 56.

34. Ainsi que Mayer (Sociology of Film, op. cit., p. 18) le relève en se fondant sur la propagande nazie par le film, avant et après 1933.

35. Louis Daquin expose le problème technique de propagande qui fut le sien, sur ce point, lorsqu'il tourna « Le point du jour » : « Il fallait découvrir la mine avec un personnage qui lui-même la découvrait. J'avais le choix entre un jeune ingénieur ou un jeune mineur. J'ai opté pour le jeune ingénieur. Pourquoi ? Ce n'est pas une sensation que je veux décrire ; je veux, à partir de cette sensation, convaincre le spectateur de l'effroyable dureté du métier de mineur. Or le monde des spectateurs est formé du plus hétéroclite des mélanges, mais ce ne sont pas les travailleurs manuels qui seront réfractaires au départ, qui auront des préjugés à surmonter ; tout au plus chercheront-ils à se rendre compte, à se documenter. Au contraire, un bourgeois est, par sa situation, par ses occupations, par son mode de vie, complètement étranger à ce monde qui n'est pas le sien. Il lui est même hostile parfois, et c'était le cas en la circonstance, une campagne de presse ayant, à la suite des grèves de 1948, tenté de prouver que le mineur était un « travailleur privilégié ». C'était donc par un bourgeois que je devais faire découvrir la mine aux spectateurs, par un être ayant leurs réactions, leur sensibilité, auxquels ils s'identifieraient avec le minimum de réticences. C'est pourquoi, dans le film, la mine est révélée par le truchement d'un jeune ingénieur qui débarque de Paris et qu'interprétait Jean Desailly », op. cit., pp. 158-159.

36. « Ayant à expliquer à un public, qui était censé n'en pas connaître le premier mot, les origines de la guerre, les auteurs de « Pourquoi nous combattons », s'adressant à des Américains, avaient fort logiquement été amenés à commencer par indiquer sur l'écran la manœuvre d'encerclement dont l'Amérique se sentait menacée de la part de l'Axe et sur l'initiative du Japon. Qui oserait prétendre que c'est la cause de la guerre qui, en septembre 1939, jeta les forces blindées allemandes sur la Pologne ? Mais qui oserait prétendre que ce n'était pas là l'argument qui pouvait le plus irrésistiblement faire comprendre au fermier du Missouri comme au mineur de Pennsylvanie et à l'employée de Broadway que c'était pour arracher leur pays à ce danger mortel qu'on leur demandait d'aller se battre au loin ? René Jeanne, « Le cinéma d'aujourd'hui », La documentation historique par le cinéma, S. Lang éd., Lausanne 1946.

En second lieu, le contenu affectif d'un film ou d'un plan doit être apprécié dans le temps et la durée. Il peut être momentané, comme dans « Le petit soldat », étroitement lié à la sensibilité populaire dans une phase de la guerre d'Algérie ; il peut au contraire être transposé et intégré dans la sensibilité au-delà de l'actualité, comme dans « La Bataille du rail », « Le Sel de la terre », « Le Cuirassé Potemkine ». Il est certain que la sensibilité à l'actualité est très grande, et que les cinéastes ne négligent pas cette donnée. Les images d'actualité politique ne sont qu'une toile de fond bien souvent, comme par exemple l'Algérie dans les films d'Alain Cavalier (« Le Combat dans l'île », « L'Insoumis »), mais ces quelques images ont une très grande efficacité, « colorant » l'ensemble du film tout en conservant à celui-ci les avantages (du point de vue de la propagande) d'une fiction romanesque. Ce serait d'ailleurs une interprétation trop étroite que réduire cette donnée de situation du film à un caractère d'actualité du *sujet* du film ; sans doute le film s'adresse-t-il sans délai à un vaste public et son exploitation commerciale normalement envisagée est-elle courte (quelques années), mais c'est plus la « résonance actuelle » d'un film que la seule actualité de son sujet qu'il faut considérer : la « contemporanéité », si l'on ose dire, d'un film tient sans doute pour partie au sujet, mais encore à d'autres facteurs. Le propre des grandes œuvres est de s'enrichir universellement, dans leur signification, d'une « contemporanéité » de chaque moment et de chaque milieu. Le dépaysement historique peut même être un instrument pour mieux retrouver des résonances dans l'actualité[37], et il arrive même que l'on puisse se demander comme pour les « Liaisons dangereuses 1960 », si la critique sociale et la résonance actuelle n'auraient pas été plus profondes avec un film traitant le sujet dans son contexte historique, plutôt que le traitant dans un contexte actualisé... Mais il est vrai que retrouver la densité et la complexité du passé est chose difficile, et que la résonance actuelle d'une œuvre de « reconstitution » historique peut éventuellement être gravement obérée, même dans sa si-

37. Ainsi, « Les Sans-espoirs » de Miklos Jancso, présenté à Cannes en 1966 a-t-il bien davantage été reçu comme une œuvre sur un thème permanent et actuel que comme un épisode de la répression autrichienne de 1860 contre les survivants de la révolte de Kossuth : « C'est en fait le drame éternel de la terreur policière, avec son cortège de délations, d'humiliations, et de tortures, que dénonce le réalisateur », reconnait J. de Baroncelli dans Le Monde, 21 mai 1966, p. 1.

gnification politique et contemporaine la plus précise, selon que la réussite vient ou non couronner l'intention du réalisateur[38].

Enfin, en troisième lieu, le contenu affectif dépend plus techniquement du traitement du sujet : la séquence de « Lettre de Sibérie » dont Chris Marker présente trois versions (l'une pro-soviétique, une autre anti-soviétique et la troisième neutre) est célèbre ; mais le comique, voire le burlesque, permettent la transmission d'un message politique véhiculé par le film, mais en sens contraire le comique a une valeur satirico-politique évidente[39], et il permet au film de dire beaucoup, bien plus qu'il ne serait toléré pour un film sans le camouflage du burlesque[40] — et paradoxalement, l'adhésion est facilitée, le spectateur désarmant sa garde. Des considérations analogues pourraient être développées en ce qui concerne les films de « science fiction », moderne version de la fable, dont la force de suggestion est grande et dont la vision du monde qui les inspire est le plus souvent aisément décelable à l'analyse[41].

On doit reconnaître que nonobstant l'élaboration remarquable du langage cinématographique, un procédé de propagande très employé consiste à faire véhiculer le message par la bande sonore du film, dans une indépendance plus ou moins grande, plus ou moins choquante, avec l'image ; on peut se demander pourquoi utiliser alors un film, et pas seulement un canal de radiodiffusion ? Ce procédé élémentaire, un peu naïf, est spécialement évident dans les films à prétentions éducatives[42] ; mais la propagande politique est supposée aussi, parfois, pouvoir en tirer profit. Certes, suivant l'expression d'André Bazin[43], dans le film « la part spécifique du scénario n'a ni lois ni frontières » ; il

---

38. Un critique « engagé » écrit ainsi à propos de « Germinal » ; « C'est dans la mesure où cette œuvre est un reflet schématique de la réalité que la conscience de classe (bourgeoise) a pu trouver un support de son appareil de propagande. Le fameux dualisme du XIXe siècle, fait partie du bagage démagogique de la classe possédante qui, toujours, cherche à brouiller le jeu. On noircit le passé, on le simplifie à l'extrême en lui enlevant toute signification historique, et face à cette caricature, on oppose le présent, un présent riche, complexe, indéfinissable », Patrice de Gunsbourg, Miroir du Cinéma, n 8-9, p. 27.

39. Voir Claude Gauteur, Cinéma 61, nº 61, pp. 109-110.

40. Voir en ce sens : Raymond Lefevre, « L'imaginaire politique », Image et son, nº 188, p. 81 : « Les personnages sont fictifs, mais identifiables parce que liés à un fait social reconnaissable. Ainsi la caméra peut, tout à son aise, traduire un conflit d'idées, un espoir politique, une mise en garde, elle peut magnifier ou stigmatiser un état de fait. »

41. Voir par exemple : Cinéma 66, nº 106, pp. 43-73.

42. Voir Floyde E. Brocker, « Motion Pictures as an Aid to Education », in : Annals of the American Academy of political and social science, 1947, p. 106.

43. L'Ecran français, 24 octobre 1949.

n'en reste pas moins que l'on peut nourrir des doutes sérieux sur l'efficacité d'une technique aussi grossière. Il est arrivé que le message de propagande tienne essentiellement dans la bande sonore et dans une image ou quelques images ; ainsi dans « Pierrot le Fou », le portrait de Tchombé chez les trafiquants d'armes ; ou bien les informations de la radio, dans le film précité ou dans « Cléo de cinq à sept » ; des mises à jour sont alors possibles : à la fin de « La fille du puisatier », dans la version tournée initialement, la famille recueillie écoutait le discours du 17 juin 1940 de Philippe Pétain ; à la Libération, le film continua sa carrière populaire, mais le poste de radio autour duquel tous étaient rassemblés dans l'émotion diffusait désormais l'appel du 18 juin, du Général de Gaulle...

Mais le plus souvent, la propagande utilise des procédés qui ressortent mieux de l'art cinématographique, des techniques de camouflage de type particulier : affadissants, adoucissants, proprement cinématographiques, notamment. L'accumulation expressive de la réalité se réalise soit par la narration, soit par la métaphore cinématographique ; mais il est difficile d'expérimenter, lorsqu'on doit diriger un moyen de communication de masse : le système souffre par conséquent d'un manque de « réponse », d'information en retour, de « feed-back », et les réalisateurs sont conduits souvent à user d'une méthode analogique, d'un art d'imitation. Si le cinéma apparaît comme un art de convention consciente et expressive, il faut dire que la convention, trop avouée, risque de ne plus exprimer qu'une réalité très appauvrie. Car si le symbole, par exemple en psychanalyse, a un double caractère d'individualité et d'universalité (en tant que matériau de civilisation), par contre au cinéma, dans les situations envisagées, il expose à un double risque : d'une part l'utilisation de la convention, d'un matériau fourni, limite l'expression à un arsenal symbolique commun et qui se dévalorise (le symbole n'a pas de véritable individualité), d'autre part, les fonctions de création mythique du symbole ne peuvent être sous-estimées, et le danger existe d'une « mythologisation » du symbole en tant que tel, d'autant plus redoutable que celui-ci est cautionné par un canal « moderne » et « technique » comme le cinéma. La symbolisation de la violence, en particulier (bombes dans les dessins animés, pistolets dans les westerns, etc.) pourrait prêter à une telle mythologisation, comme la jeunesse, l'amour, etc.

Des conventions cinématographiques, comme procédés de signification, affectent tous les champs de perception : images,

sons, etc. Ainsi pour les couleurs : il y a peut-être des liaisons entre les systèmes symboliques sous-jacents, la culture du cinéaste ou du spectateur, qui expliquent les correspondances affectives ou intellectuelles des couleurs ; en tout cas, l'hypothèse n'est pas seulement retenue par Rimbaud, elle est aussi une hypothèse de travail pour Karl Marx[44], et Claude Lévi-Strauss[45], mais encore pour des cinéastes comme Lelouch ou Otzenberger, qui utilisent des dominantes orange, bleue, etc., comme des techniques de signification. Ainsi pour le son, certains l'utilisent pour « *souligner* » la signification (un vacarme assourdissant traduira l'angoisse du héros traqué, etc.), d'autres refusent la musique « soulignante », et s'en tiennent à une musique « nécessaire », où, dans une sorte de contrepoint entre le son et l'image, le son *prolonge le sens* de l'image, sans le répéter...

Mais les situations et les mouvements réciproques des sujets et de la caméra ont été peu à peu ordonnés suivant une sorte de « code », évolutif sans doute, mais assez généralement suivi, jusqu'à la « Nouvelle vague », pour qu'on puisse mentionner les principales significations attachées à ces situations et mouvements. Le cadrage (choix des plans, mobilité de la caméra, travelling, panoramique, angles de prises de vue...) est très important, tout autant que le montage : « La caméra extériorise par le cadrage tout ce que l'affectivité projette dans un phénomène » comme, dès 1930, le notait Bela Balazc[46] ; en outre on peut penser que la configuration spatiale a une importance considérable pour la compréhension des films : elle ne reflète pas toujours (ni toute) l'organisation sociale, bien entendu, mais il est probable qu'il y a une relation obscure entre la configuration spatiale et la structure sociale, et dans un film entre la configuration spatiale utilisée et la structure sociale dans laquelle se meut le réalisateur ou celle qu'il veut mettre

---

44. « Le sens des couleurs est la forme la plus populaire du sens esthétique en général », Critique de l'Economie politique, trad. Léon Rémy, Paris, 1899, p. 216.
45. Anthropologie Structurale, op. cit., pp. 109-110.
46. Der Film, 1930, trad. W. Schondorff, L'Art. du Cinéma, op. cit., p. 130. Balazs en tirait les conséquences : « Ainsi, par l'intermédiaire du cadrage, les images traduisent le point de vue du réalisateur face aux objets. Le cadrage est une prise de position et un jugement. Les Soviétiques, par exemple, pensent que la société bourgeoise est en décadence et remplie de contradictions grotesques. Le milieu bourgeois apparaît le plus souvent dans leurs films à travers des cadrages déséquilibrés et baroques. Ils voient le phénomène comme ils considèrent la chose. Une vue de paysans dans un champ de blé est prise tout droit et sans complications ».

au jour dans l'œuvre. Le travelling a pour fonction générale d'exprimer la violence ou le caractère subit d'une action, d'une idée, d'une impression ; il est utilisé très souvent pour annuler le mouvement (d'une manière comparable à un point d'orgue), et il a un effet de choc sur le spectateur qui est ainsi inopinément projeté à courte distance ou très loin du sujet. Le travelling avant marquera l'intensité d'un état psychologique, la stupeur, etc. ; le travelling arrière élargira les données de l'action, il exprimera la solitude du héros, l'entrée en scène d'éléments nouveaux, etc. On rencontre ici le choix des « plans », qui n'est pas innocent : on peut distinguer les plans descriptifs (plan général, plan d'ensemble, plan de demi-ensemble), les plans narratifs (plan moyen, plan américain, premier plan), les plans dramatiques (gros plan, très gros plan, insert). Le principe est que le particulier, le détail, implique concentration et intensité (le gros plan exerce ainsi une sorte d'influence hypnotique, dans certaines conditions, qui peut être recherchée par une propagande comme elle l'était, pour des raisons d'économie de moyens notamment, au temps du cinéma muet). L'angle de prise de vues est aussi « signifiant » : la plongée écrase, suggère l'abaissement, l'humilité, la contre-plongée suggère l'orgueil, la domination, la puissance... Par la combinaison des angles de prises de vues, du type de « plan » retenu, du mouvement de la caméra, de la focale de l'objectif de la caméra, de la position des sujets filmés, on détermine une profondeur de champ plus ou moins grande, la plus grande profondeur de champ impliquant pour le spectateur, comme devant la réalité, de faire une sélection.

D'autres procédés tiennent compte de ce que, s'il y a des probabilités de séquences de mots en français, en anglais, etc., il y a des probabilités analogues de séquences d'images dans le « langage » cinématographique, dont les « morphèmes » (si l'on peut y transposer cette terminologie linguistique) ont autant d'importance que les « lexèmes ». Un plan peut avoir un « effet de choc » différent ou même inversé, selon les autres plans qui le précèdent ou le suivent. Le montage, on le verra, constitue un moyen privilégié d'expression idéologique, imposant les associations d'idées du réalisateur et souvent les effets psychologiques qu'il souhaite, concentrant l'espace et le temps ; une technique dérivée, le « montage rapide », permet des effets plus appuyés, voire de véritables falsifications, comme dans « Mourir pour Varsovie », film anglais de Janus Piekalkiewicz, programmé en France à partir de 1965, et dont l'intention de

propagande antisoviétique, peu scrupuleuse, utilisait cette technique, notamment. Le montage rapide fait en quelque sorte « éclater » l'image dans le temps et dans l'espace, *suggérant au spectateur qu'il est omnivoyant et omniscient.* Il peut arriver que le montage rapide trahisse les intentions de l'utilisateur : ainsi de ce commentaire de l'actualité politique à l'occasion de la 24e crise ministérielle (l'avant-dernière) de la IVe République, que rappelle un de ses auteurs, cinéaste de « Pathé Journal »[47] ; les cinéastes voulaient traiter un « sujet sérieux », qui était l'ajournement de la solution des grands problèmes politiques, pendant toutes ces crises, mais ils voulaient introduire dans leur propos un élément de détente, qui atténuerait l'acidité de la leçon ; cet élément de détente, ils crurent le trouver dans un montage des photos des cabinets successifs sur les marches de l'Elysée... et s'abattant comme châteaux de cartes : « C'était en vérité une idée amusante, un canular de chansonniers et pas davantage. Mais il s'est trouvé que dans les salles obscures, devant six cents ou mille personnes rassemblées, cette longue chute de ministères s'opérant dans le plus grand silence, a pris un aspect presque tragique et qu'une simple fantaisie d'images est devenue, face au public, un véritable pamphlet ». Toutefois, dans le cas général, arranger les éléments scéniques par le montage rapide, ou selon des rythmes divers, les briser par une alternance de gros plans et de mouvements de caméras, n'est guère signifiant si tout cela n'a pour but non pas de « faire parler » l'image, mais seulement d'accompagner le discours du scénariste[48].

Plus dangereux sont peut-être les trucages proprement dits, qu'il est souvent difficile de déceler. Le trucage politique d'un film peut porter sur la sonorisation[49], et les possibilités sont

---

47. Henri Champetier, « L'information filmée », Enseignement du journalisme, p. 14.

48. C'est pourquoi on comprend mal le mécontentement de M. François Mitterand, qui pendant une heure et demie refusa de commencer l'enregistrement de sa dernière émission de propagande télévisée, le 29 novembre 1965 (à cet égard, les techniques de la télévision et du cinéma sont comparables) : « Un fauteuil et une table ne suffisent pas. Je veux choisir mon décor. Il n'y a pas de travelling dans ce studio et seulement deux caméras fixes. Pour changer des gros plans, je voudrais aussi être filmé debout. Après tout si ma voix et mes idées m'appartiennent, pourquoi pas mon image ? » Cité par Cinéma 66, nº 102, janvier 1966, p. 12.

49. Dans L'Histoire et ses méthodes (Critique des Témoignages), Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris 1961, p. 1396, Georges Sadoul rappelait une falsification techniquement et politiquement réussie : « Vers 1950, une émeute se produisit dans une capitale où l'ordre fut rétabli par des tanks. Suivant les témoignages unanimes des journalistes de toutes tendances et nationalités, les chars ne tirèrent

très variées. Il peut aussi porter sur le commentaire qui accompagne le film, et le dénature. Il peut porter sur l'image elle-même, soit par des suppressions, soit par l'introduction d'images étrangères, soit par le trucage « interne » de l'image elle-même (truqueur électronique, au moment de la prise de vue ; retouches ou « travelling matte » a posteriori) ; un plan particulièrement célèbre, celui de Hitler dansant de joie après la signature de l'armistice avec la France, est le produit d'un trucage de ce genre, opéré à partir d'un montage délibérément hostile[50].

Sans qu'il soit utile de s'arrêter aux techniques secondaires telles que l' « avertissement » adressé aux spectateurs en début de film (et qui peut constituer selon les cas un amorçage ou un désamorçage politique, s'agissant de films assez loins de la politique ou au contraire trop près d'une actualité brûlante...) ou telle que le couplage d'un film avec un autre dans la programmation (ainsi, le couplage, en France, de « Tempête sur l'Asie » avec « Le ciel, la Terre »), il faut dire que le film dit « de montage » composé d'éléments divers recomposés, dont l'origine est le plus souvent des bandes d'actualités cinématographiques, présente en règle générale des caractères politiques extrêmement nets. L'importance du court métrage en France (qui s'explique notamment par une « école » de réalisateurs talentueux, les progrès de l'éducation cinématographique et la liberté économique dont dispose le réalisateur pour tourner ce genre de films) n'est sans doute pas étrangère à la multiplication des films de montage. L'effet de propagande, le plus souvent politique, est en général délibéré par le réalisateur. Le film de montage peut utiliser, au service d'un projet de propagande, des documents extra-cinématographiques : c'est ce que font Robert Menegoz dans « La Commune », ou Bernard Char-

---

pas un seul coup de feu. Divers films d'actualité montrèrent ensuite les images authentiques des tanks patrouillant, mais en ajoutant des bruits de mitrailleuse. L'effet en était si saisissant qu'un spectateur non prévenu imaginait voir la fumée ou les lueurs des armes. Une seconde vision était nécessaire pour le détromper ».

50. Voir Sadoul, op. cit., p 1395 : « Le plan de Hitler dansant de joie au carrefour de Rethondes, en juin 1940, est un exemple de falsification que chacun prend aujourd'hui pour authentique. Chaque image photographique de ce plan est véritable, mais la danse du Führer ne l'est pas. A la fin de 1940, à Londres, le réalisateur Len Lye et l'opérateur John Grierson, deux spécialistes du dessin animé, réalisèrent un court-métrage satirique : « Lambeth Walk ». Ils prirent des plans authentiques, qu'ils truquèrent image par image, pour faire exécuter une danse à la mode par les troupes nazies et leur Führer. Le plan de Hitler dansant, repris dans leur film, fut ensuite inséré (sans la musique du « Lambeth Walk ») dans divers documentaires et actualités. Reproduit partout par le contretypage, ce plan figure depuis 1945 presque obligatoirement dans les films évoquant les événements de 1940 ».

dere dans « Autrefois les Canuts », films qui ont bien pour ambition de devenir langage, de cesser d'être uniquement spectacle (comme Alexandre Astruc le proposait au cinéma en général, en définissant la « caméra stylo »). Ou bien il recherche des associations d'images pour traduire des associations de faits typiques d'une civilisation, la vérité (une vérité) au-delà de la réalité de la succession des plans, la réalité au-delà de la vérité filmée : lorsqu'il fait alterner des plans de Douglas Fairbanks avec des plans de Fidel Castro, Marker dans « Cuba si » établit un des mérites possibles de ces associations : ne pas se contenter des faits, de la matérialité des choses, mais englober, dans une vision totale, dans une réflexion totale, par le cinéma de montage, des événements « pris sur le vif » et les formes diverses de l'imaginaire populaire, les traces de la mentalité publique dans ses différents organes, ses différents « modes d'expression », écrit à ce sujet excellemment le critique A. Cervoni[51]. Mais on comprend que le film de montage, qui entraîne fortement la conviction, suscite des réserves ou des controverses, à raison de la liberté créatrice et du cachet d'authenticité que s'attribue le réalisateur[52].

Comme exemples de films de montage dont la portée de propagande politique est certaine, sinon toujours la claire conscience à cet égard du réalisateur ni les prétentions affichées,

---

51. « Histoire et montage », Image et Son, n° 188, p. 71.

52. On le comprendra particulièrement à l'aide de cet interview accordé en France par Tinto Brass : « Votre premier long métrage, « Ça ira (Le Fleuve de la violence) », est un film de montage ? — Oui. J'avais des documents, je me suis efforcé de rester vierge devant eux. C'est un film ouvert qui ne prétend pas transmettre un message. — C'est pourtant un film de gauche ? — Certainement. Mais si vous saviez le concert de lamentations qu'il a suscité, chacun y allant de sa petite explication doctrinale pour démontrer que le film n'était pas correct idéologiquement. — Quelles en sont les principales séquences ? — Révolution russe (1905) ; Guerre des Boers ; Révolution mexicaine ; Guerre civile d'Irlande ; l'Allemagne de 1914 ; Le Traité de Versailles : Les Spartakistes ; Le fascisme en Italie ; les années folles (1925) ; le krach de 1929 aux U.S.A., Le nazisme ; La révolte des gangs (avec syndicat du crime et tout le tralala) ; La guerre sino-japonaise ; La guerre d'Ethiopie ; La guerre d'Espagne : le conflit 39-45 avec l'horrible apothéose d'Hiroshima. Montage choc... C'est très dialectique. Le film se termine par des documents filmés au Cap Kennedy : un cosmonaute s'apprête à partir dans l'espace. Au fond, j'ai voulu faire un film de joie et montrer que malgré toutes les saloperies qui ont encombré ce siècle, il fallait tout de même conserver un certain espoir », Cinéma 66, n° 103, p. 11. — On constatera à partir de cet interview, que l'utilisation de documents trouble relativement la conscience que peut avoir un cinéaste de faire une œuvre de propagande, peut entretenir **même dans son esprit** une équivoque sur le sens technique et politique de son propre travail ; les contradictions qui apparaissent dans cette seule interview (film « qui ne prétend pas transmettre un message » ; film « certainement » de gauche ; « j'ai voulu faire... montrer que... ») sont extrêmement révélatrices de cette confusion.

il est possible de citer le montage « 14-18 », dont le commentateur, Cécil Saint-Laurent, s'applique à ce qu'il illustre parfaitement la thèse selon laquelle l'agresseur allemand porterait, seul et en totalité, les responsabilités du déclenchement et des horreurs de la guerre ; « la Bataille de France », « Le Monde en feu ». « Les longues années », montages prétendument apolitiques mais dont l'inspiration est à l'exact opposé de « La France libérée » de Youtkevitch ou de « Septembre 39 » de Jersy Bossak ; « Gott mit uns », montage en 16 mm de Jacques Chevallier, présenté au Festival d'Evian en 1964, de même que « Espagne tu me fais mal » d'André Picon ; et encore : « Au cœur de l'orage », de J. P. Le Chanois, montage sur le maquis du Vercors ; et même « Paris 1900 » de Nicole Vedres... Un montage de ce type aurait dû être « Basta », projet de montage sur la décolonisation, dont le cinéaste Franju était le réalisateur pressenti, Fernand Figon le scénariste, et M. Ben Barka devait être le promoteur. On s'accorde à reconnaître, enfin, que « la Révolution d'Octobre » (1967) de Frédéric Rossif utilise un riche matériau historique sans céder à la facilité d'une exploitation lyrique, sentimentale et tendancieuse.

Mais ne serait-ce pas que l'objectivité au cinéma réside moins dans une neutralité quasi-impossible de la caméra et dans le caractère banal et exhaustif de ce qui est filmé, que dans le montage largement créateur ? Si une telle proposition est susceptible de recevoir un large agrément, le « montage » n'en est pas moins au centre d'une querelle évolutive, multiforme et permanente. Elle est liée d'ailleurs à la querelle du « réalisme » au cinéma, qui n'a de cesse de renaître de ses cendres.

Mais là il faut s'entendre sur le sens du mot « montage ». Il ne s'agit plus seulement, comme précédemment, de « films de montage », produits à partir de la mise bout à bout et de la composition d'un certain nombre de « documents », le plus souvent tirés des archives de la presse filmée ; il s'agit maintenant d'une opération qui concerne normalement *tous* les films. Le montage consiste d'abord en une opération matérielle qui assemble les divers fragments de pellicule impressionnée, pour en faire un film, au sens matériel ; le montage est aussi le résultat de cette opération, c'est-à-dire le film ainsi obtenu ; le montage est surtout l'opération intellectuelle et esthétique qui commande les opérations matérielles de coupures et de collages, il est le *choix* fait de la construction du film, au sens d'une *œuvre* cinématographique. On conçoit mal un film qui échapperait complètement à la servitude de ce choix. Enfin, au-delà de cette don-

née technique essentielle de la réalisation d'un film, certains ont conçu le montage comme un moyen de propagande essentiel, destiné à être utilisé systématiquement pour mettre en évidence le sens : c'est cette concepion idéologique du montage dégagée par les grands réalisateurs soviétiques : Poudovkine, Eisenstein, etc., qui est de nos jours parfois repoussée, par des réalisateurs du jeune cinéma français notamment. On peut donc dire que le montage peut se définir entre les trois pôles de la description (pure et simple), de la signification (ajoutée), de l'expression (imagée, ou pure et simple, ou « poétique »).

Il est évident que le montage a un rôle créateur très important, et qu'il peut, en utilisant les procédés précédemment recensés : alternance des plans, modification du rythme... transformer profondément le discours cinématographique, puisque beaucoup de la signification réside plus dans la succession des éléments du montage que dans ces éléments pris en eux-mêmes. Mais l'esthétique communiste est allée au-delà ; elle a voulu utiliser délibérément le montage pour que passent dans les images les idées abstraites, les concepts idéologiques et les directives politiques. La théorie a été formulée par les cinéastes soviétiques. Eisenstein écrivait que pour lui le but essentiel du montage est de « fournir un exposé logiquement cohérent du thème, du sujet, de l'action, des comportements »[53], et Poudovkine précisait : « D'après moi, le montage ne consiste pas dans l'assemblage de fragments multiples en une seule bande. Le montage est, avant tout, pour moi, un procédé d'expression et d'explication du sens profond que comporte le film et dont on use pour traduire à l'écran les manifestations de la vie réelle »[54]. Les Soviétiques, dans la pratique, connurent de grands succès en suivant cette voie ; le style « Potemkine » restera inégalé. Mais justement, on peut se demander si le montage conçu essentiellement comme une arme aussi précise, n'est pas efficace seulement dans certaines conditions bien précises, qui ne sont plus réalisées dans l'U.R.S.S. d'après la seconde guerre mondiale, et qui ne sont pas réalisées, a fortiori, dans les pays occidentaux ; le film soviétique « Les Années inoubliables » (1957) pratique cette conception très systématique du montage : la fresque historique va de Lénine à Krouchtchev mais en omettant les références à Staline, et le résultat n'entraîne pas la

53. Réflexions d'un cinéaste (1930), L'Art du cinéma, op. cit., p. 203.
54. Poudovkine, L'art du cinéma, op. cit., p. 199.

conviction ; ne peut-on penser aussi que le montage ainsi utilisé, aboutirait en France, dans le contexte d'une réalité sociale très différente, complexe, une réalité sociale qui en tant que totalité nationale, n'est pas mue par une dynamique révolutionnaire comme la Russie léniniste, ou nationaliste comme l'Allemagne hitlérienne, mais qui est au contraire celle d'une vieille nation bourgeoise, aboutirait à des œuvres pauvres et raides, artificielles en un mot, et finalement inefficaces, ce qui serait le contraire du but recherché ? Les tentatives faites dans le cinéma français qui se rapprochent le plus du modèle soviétique d'utilisation du montage (bien que pour d'autres objectifs que l'idéologie communiste, et pour cause ! notamment : la lutte anti-alcoolique, la protection de l'enfance, la mise en garde contre les erreurs judiciaires...) confirment dans cette opinion, que le montage, qui peut éventuellement être porteur efficacement, esthétiquement, d'un message très dirigé, n'est pas un instrument qui puisse l'être systématiquement dans les conditions de la société et du cinéma français actuels, sauf à aboutir à des œuvres conventionnelles et peu convaincantes, sauf aussi, peut-être, pour un cinéma marginal et clandestin, instrument d'action subversive.

Nombreux sont les jeunes réalisateurs du cinéma français pour qui le montage se résume en une bonne utilisation des éléments, pour qui le montage a perdu sa valeur idéologique : désormais simple instrument de conduite du récit, concrétisation du découpage. Le cinéma moderne, et plus spécialement le jeune cinéma français est opposé au montage (tel que le conçoivent les cinéastes soviétiques et les théoriciens du réalisme socialiste) parce qu'ils tiennent essentiellement à suggérer un *conflit* dynamique de valeurs, conflit dont la solution n'est pas prédéterminée. Or le montage, par la mise en évidence d'un détail, la concentration d'espace ou de temps, est une pré-sélection qui s'impose au spectateur : il est donc évident que le « sens suspendu » requiert le bouleversement formel de l'utilisation du montage. De surcroît, le jeune cinéma qui met l'accent sur l'incommunicabilité ou les difficultés, à tout le moins, de la communication, introduit pour ce faire la tension dans la scène par la profondeur de champ, et l'importance du montage s'en trouve limitée d'autant.

On voit que le problème du montage cinématographique n'est pas sans rapports avec la réalité sociale qu'il s'agit de filmer, avec le réalisme que l'on se propose dans cette entreprise, et avec la nature du langage cinématographique. On ne

se propose pas ici de traiter de la querelle du réalisme, même limitée au domaine cinématographique, mais d'essayer d'en esquisser les principales implications politiques, s'agissant seulement du cinéma.

La distinction classique du cinéma « porteur » (copie-écriture) et du cinéma « créateur » (création-littérature) suggère, tout autant que celle du « réalisme actif » et du « réalisme passif », élaborée par le professeur Huyghe, que le combat idéologique sur ce terrain n'est pas simple et clair. La recherche générale d'un nouvel intelligible, si évidente dans la culture française (nouvelle critique, nouveau roman, nouveau cinéma, nouvelle philosophie...), accroît encore la complexité jusqu'à la confusion.

Il semble pourtant possible de retenir pour le cinéma les deux fonctions principales de reflet du réel et de système de signes ; dans les deux cas, le cinéma est langage, mais chacune de ces fonctions paraît plutôt correspondre à l'un des aspects de la double fonction de la science : la description, l'explication. Une dialectique étroite unit bien entendu tous ces termes chacun à chacun, mais si la distinction a un sens, elle implique que le souci du réel fait plus sentir ses exigences dans la description, et la cohérence et la précision les leurs dans l'explication, ce qui ne sera pas sans conséquences selon les types de propagandes et d'influences recherchées dans les films.

Considérons d'abord le cinéma en tant que système de signes (signes, en particulier, porteurs de propagande politico-sociale). A ce langage cinématographique s'appliquent de plein droit certains résultats de la linguistique ou de la logique ; ainsi, puisque démontrer la possibilité de construire des contradictions à l'intérieur d'une théorie déductive équivaut tout simplement à l'annuler, il en va de même pour un langage cinématographique qui serait dans la situation envisagée ; et puisque un système trop universel, dans lequel on peut dire trop de choses, ne peut être que contradictoire, il apparaît que pour se garder de la contradiction, et de l'échec, le cinéaste doit limiter l'universalité du langage qu'il utilise : il y a là à la fois affermissement des positions du cinéma moderne (par exemple, il est légitime, dans les conditions de la totalité sociale qui sont celles de la France, pour le cinéaste, de renoncer à l'épopée) mais inversement, leçon d'humilité donnée par la logique au 7e Art (donner à la syntaxe cinématographique un caractère universel, lui soumettre tous problèmes comme devant en relever serait une erreur). Il doit peut-être aussi limiter la tendance à mettre

en absolu la fonction de langage du cinéma, mais les problèmes qui se posent à cet égard sont de poétique et ne concernent pas notre propos. La linguistique permet aussi des analogies fécondes. Le langage cinématographique doit être étudié dans une perspective historique ; non seulement parce qu'on a pu dire que le « cinéma » tend à disparaître, à être remplacé par le « film » que l'on va voir ; non seulement parce qu'on conçoit mal, depuis Hegel, des catégories esthétiques qui échapperaient à toute historicisation ; mais surtout parce que, le sens d'une image (comme d'un mot) étant son contenu tel qu'il est révélé par ses liens avec le réel, le sens des images se modifie, et se modifie de nos jours plus vite que par le passé. Les causes en sont multiples : évolution des publics, éducation cinématographique, changements des techniques et des façons, et plus profondément : mélanges sociaux, évolution des opinions, des aspirations, des rapports sociaux en général[55]. Les formes sont les mêmes que celles des changements de sens des mots : les images changent de sens par restriction, extension ou déplacement de sens. Cela revient à dire qu'il y a un décalage croissant, inéluctable, entre le signe (image typique, symbole, mouvement de caméra « codé », etc.) et le signifié (la notion plus ou moins générale à laquelle le signe donne une actualisation concrète) ; cela revient à dire aussi que se fait jour constamment un appel à de nouveaux signes pour exprimer des significations nouvelles, nées des changements de la société. Le cinéma moderne reprend à son compte ce besoin, cette recherche ; les cinéastes des « nouvelles vagues » se proposent en général d'étudier de la manière la plus empirique, la plus dénuée de cadres dogmatiques et d'illusions rassurantes, la structure du monde, et d'en tirer les éléments nécessaires à l'élaboration d'un nouveau langage, à la fois cinématographique et cosmo-politique : art, théorie, action, dont la structure ne sera pas en contradiction avec la leçon de l'expérience sociale[56]. La production française de ces dernières années (la production de qua-

---

55. Relation dégagée par un linguiste, M. A. Meillet, de l'Institut : « Les changements de signification des mots doivent être considérés comme des phénomènes fondés sur des transformations de l'organisation de la société », Linguistique historique et linguistique générale, Paris, 1948, p. 271.

56. Sans qu'il puisse y avoir de relation d'influence entre l'un et l'autre, le cinéma moderne, français en particulier, suit une démarche très voisine de celle qui était proposée par le philosophe américain A. Korzybski, dont les autres théories sont par ailleurs souvent contestables, dans son ouvrage « Science and Sanity », Lancaster (Penn), 1941 ; voir notamment pp. 59-60.

lité, dont rend compte la critique des revues spécialisées) donne très souvent cette impression d'une recherche de langage, d'un effort pour retrouver les sources du langage, débarrassé d'un acquis ressenti comme inactuel, et pour donner à la société de notre temps, avec le cinéma, un véritable langage iconique, à la fois prélangage (langage gestuel, « manuel »...) et langage très élaboré parce qu'en correspondance avec un nouvel état des choses et une nouvelle façon de les saisir.

Il nous semble qu'il faille considérer de la même manière les « abus de langage » et les caractères d'irréalisme et de surréalisme de certaines de ces recherches, de même encore que la propension à explorer l'irréalité : il s'agit assez souvent, au moins dans l'intention, et parfois dans les résultats, de dépasser un réalisme traditionnel, saturé, pour rendre de nouveau perceptible une réalité, notamment quotidienne, que nous ne « voyons » plus. Le cinéaste doit en effet donner une double dimension au message : le sujet, mais aussi l'intensité, et pour cette dernière il lui faut franchir les barrières de la convention technique et de l'insensibilité du spectateur. Il ne s'agit donc pas, sous couvert de réalisme, de tourner des bandes qui « imitent les apparences »[57] ; il ne s'agit pas, sous l'influence d'un système de représentations élaboré, d'exclure les autres possibilités de relations avec le monde réel, de se limiter à un jeu de symboles, qui deviendraient tôt ou tard un verbalisme vide, pour aboutir à la stérilité de pensée, d'expression artistique et d'efficacité sur un public.

Or il est constant que ceux qui reprochent le plus au nouveau cinéma son manque de réalisme ont tendu ou tendent à une confusion qui est souvent à l'origine de ce processus fâcheux : la confusion de ce dont ils parlent (le cinéma et ses catégories, les problèmes sociaux et politiques tels que peut les saisir le cinéma) et du langage à l'intérieur duquel ils se meuvent (la métalangue, le vocabulaire politique, le système ou « univers » des catégories socio-politiques) ; les catégories du métalangage (politiques) sont souvent introduites dans le langage dont il s'agit, le langage cinématographique, ces catégories paraissent plaquées, parce que le langage cinématographique n'est une convention arbitraire que jusqu'à un certain point et par suite l'utilisation de « termes » ayant une signification bien précise, et surtout étrangers à son développement interne,

57. Michel Cournot, Le Nouvel observateur, 20 septembre 67, p. 43.

n'est en général pas un facteur favorable au succès, tant d'esthétique que de propagande.

Au demeurant, il n'est pas possible de réduire mécaniquement la réalité à l'art, et le cinéma, photographie d'éléments de la réalité, ne consiste pas à impressionner de la pellicule, mais à composer un spectacle signifiant, c'est-à-dire selon une heureuse expression, une « totalité d'expression humaine »[58]. L'interprétation des significations politiques, spécialement s'agissant du message de propagande, doit par conséquent s'attacher autant, sinon davantage, à l'étude des structures dynamiques et significatives d'un film qu'au « sujet politique » dans un film, que ce sujet soit abordé dans une séquence insérée dans un ensemble anodin ou qu'il soit traité tout au long de l' « histoire signifiante » dont le film est le simple support. Faire un film politique, de propagande politique ne passe donc pas, en particulier, par la minorisation de l'action du metteur en scène, comme le prouvent d'ailleurs des films au réalisme indiscutable comme « La Bataille du rail », sans parler du « Cuirassé Potemkine ». Un metteur en scène expose la façon, relativement classique, dont il conçoit son travail : « Le cinéma, c'est d'abord la conception stratégique de ce que l'on va faire, purement abstraite, et qui est la conception du scénario ; on passe ensuite à l'échelon tactique, qui est la conception réelle du film, avec l'assaut et où on fonce comme des buffles (le moment le plus passionnant) ; puis il y a la deuxième opération stratégique avec le montage qui est, pour employer un langage marxiste, l' « autocritique stratégique »[59]. Mais il s'agit là d'une position moyenne ; d'autres cinéastes la débordent, avec des intentions également sincères, de deux façons : d'un côté, certains comme Robert Bresson, assument franchement leur position démiurgique (« Il ne faut pas croire qu'on arrive au vrai par le vrai. J'essaye d'arriver au vrai par quelque mécanique. Il faut arriver dans un film à mettre des idées sans les mettre, c'est-à-dire qu'il faut que ces idées n'y soient pas au départ et s'y trouvent à l'arrivée »[60] ; d'autres, au contraire (Rouch et Ruspoli en France, Baldi et Gregoretti en Italie, Leacock aux Etats-Unis) essayent, dans un effort remarquable et sincère, de s'abstraire du jeu de leurs sujets (qui ne sont plus tellement des sujets et des acteurs,

58. Jerzy Grotovski, in La Nouvelle Critique, octobre 67, p. 35.
59. Pierre Schoendoerffer, Cinéma 66, n° 108, p. 50.
60. Conférence de presse au Festival de Cannes, 14 mai 1957, L'Art du Cinéma, op. cit., p. 111

finalement), et témoignent pour un cinéma direct, où la caméra est comme un œil automatique qui surprend la vie et la restitue[61].

La querelle du réalisme et de la finalité spécifique d'un cinéma qui ne serait pas purement « alimentaire » reprend sur la question de savoir quelle réalité, quels ordres de réalité sont à représenter. Nous avons vu que certains concevaient le recours à l'irréel comme une technique de dépaysement, pour faire retrouver un réalisme plus profond et plus proche (technique anciennement pratiquée, Zadig, Usbek, sont les précurseurs d' « Alphaville », « Fahrenheit 451 », et d'autres films de « science fiction ») ; mais certains se proposent expressément de mettre en scène *l'imaginaire* en lui-même et pour lui-même. Les uns mettent en garde contre une voie qui leur paraît anti-cinématographique, comme par exemple lorsqu'il s'agit de représenter un monde mental[62], ou illusoire et anti-social[63] ; les autres, retrouvant une intuition de Franz Werfel[64], font valoir que le refus de la réalité sociale, par le cinéma, est moins grave que la déformation de cette réalité, car il est, disent-ils, impossible de penser et de sentir « objectivement » et sur des données « objectives » ; ils en déduisent que si la littérature doit peut-être évoluer vers l'objectivité de l'écriture, au contraire le cinéma doit évoluer, lui, vers la subjectivité et la mémorisation, car c'est la réalité objective qui constituerait pour lui l'obstacle à dépasser, le frein à rompre...

Sans qu'il puisse être question de trancher dans un tel débat, on peut en retenir quelques données. D'abord, il est certain que les sémiologies du passé (les métaphores traditionnelles)

---

61. Sur les rapports du cinéma et de la réalité sociale, par le « cinéma direct », voir : P. Billard, éditorial, Cinéma 61, nº 60, à propos de « Chronique d'un été » de Jean Rouch et Edgar Morin.

62. Michel Mardore, Cinéma 61, nº 61.

63. « C'est un leurre que de fuir la réalité ambiante et de renverser le sablier pour se donner l'illusion que le temps lui aussi se renverse. Comprendre et faire voir les rapports sociaux réels de son temps, mettre à nu les contradictions internes des régimes imposés ou subis. Voici une plate-forme de départ pour ceux qui demain devront porter témoignage d'un temps dont la maturité est proche. Il y a une réalité, une actualité qui nous concernent et qui exigent de nous le plus efficace », Jean Gremillon, cité par Pierre Kast, « Exercice d'un tragique quotidien », Revue du Cinéma, août 1948.

64. « Le film n'a pas encore saisi son véritable sens, ses possibilités véritables... Elles consistent dans le pouvoir qu'il possède en propre d'exprimer par des moyens naturels, et avec une incomparable puissance de persuasion, le féérique, le merveilleux, le surnaturel » (1935) ; cité par Walter Benjamin, Œuvres choisies, op. cit., p. 210.

ne sont plus toujours compréhensibles sous leur forme historique, en particulier au cinéma où ces sémiologies n'avaient pas eu le temps de s'enraciner fortement ; il est donc normal qu'elles soient remplacées par des métaphores présentes, représentations collectives actuelles. Ensuite, sur un plan moins général, celui des débats d'esthétique qui commandent les « démarches » générales de propagande par le film, on peut noter que le milieu cinématographique, assez fortement influencé par une allégeance marxiste, d'ailleurs imprécise comme il a été vu, a nourri successivement deux conceptions sensiblement différentes : d'abord un marxisme que l'on pourrait appeler « primaire », ou sociologique, dont le souci est avant tout de situer l'œuvre dans un milieu historique et social ; ensuite, et notamment sous l'influence de Brecht et du théâtre moderne, une plus grande attention portée à la structure du film et au rapport entre le langage cinématographique et la réalité sociale contemporaine. Dans cette dernière phase, le problème essentiel pour le réalisateur est davantage d'éliminer les obstacles que constituent pour la réussite de son œuvre, sous ce rapport, et sa propre « conscience », et le jeu, l'expression des acteurs. Le réalisateur ne cherchera pas, par une méthode rigoureuse, délibérée, à éliminer des images et de leur succession la plasticité et les ambiguïtés ; il estimera souvent que cette plasticité, ces ambiguïtés sont à préserver, pour ne pas aliéner certaines relations des images avec la vie, quitte à ce que soient sacrifiées les utilisations dogmatiques ou les exclusives théoriques.

On mesure la distance qui sépare une telle conception de l'efficacité cinématographique, aujourd'hui pourtant si répandue parmi les jeunes réalisateurs, de la conception vulgaire de la propagande, « bourrage de crâne » d'autant plus efficace qu'il serait simple, direct et intense. Et sans doute, les techniques de la propagande politique, au cinéma, est-ce tout cela, de l'une jusqu'à l'autre. Mais le cinéma moderne peut s'appuyer sur certaines leçons des spécialistes de la théorie de l'information et de la propagande ; celle-ci, tout d'abord : « La fatalité rattrape la propagande, parce que la propagande est plaidoyer, une forme de persuasion : elle implique quelque quantité de doute, quelque considération d'alternatives, quelque exercice du jugement critique, quelque affrontement d'opinions »[65] ; et celle encore qui résulte des données élémentaires de la théorie de

65. Lasswell, in Personality and political crisis, op. cit., p. 20.

l'information que sont l'identification de la redondance et de l'intelligible, de l'inconnu et de l'information, dans le message ; au cinéma, la forme, la stabilité de la forme, c'est l'intelligible, et la nouveauté de la forme, le mouvement des formes, c'est l'information. Si le langage cinématographique est un code, pour le cinéma classique à prétentions didactiques, il est pour le cinéma moderne un code approximatif, analogique, ou encore langage spontané, c'est-à-dire finalement le contraire d'un code. Mais pour le cinéma en tant que tel, classique ou moderne, le problème est de tenir sur le fil du rasoir qui unit la novation (l'information) et la communication (l'expérience et la compréhension du spectateur), qui unit aussi la transmission d'un sens à un véhicule essentiellement concret : comme un sociologue l'a justement remarqué : « obliger à un néologisme incessant sans cependant permettre l'abstraction, tel est le paradoxe de notre sémiologie spectatorielle »[66]. Or, la difficulté saute aux yeux : on ne peut penser qu'en termes linguistiques, et le langage parlé a une structure nécessairement analytique et « discursive » ; or, le langage cinématographique, qui est impensable sans la référence à un langage naturel (une langue, et des concepts), utilise néanmoins avec l'image, un instrument concret, global, par lequel la transmission du sens est immédiate et syncrétique. L'articulation se fait-elle par le montage, comme le propose Louis Daquin lorsqu'il décompose le processus de la création cinématographique en une « création d'images, ayant un contenu émotionnel, une signification » suivie de « l'organisation dramatique de ces images, dans le but d'obliger le spectateur à revivre le processus dynamique, par lequel les images sont nées chez le créateur »[67] ? Le montage serait ainsi la médiation qui permettrait au cinéma de passer du concret imagé à l'abstraction. Le cinéma moderne paraît plutôt attendre que la seconde surgisse immédiatement du premier, lorsque celui-ci est un fait de civilisation authentique, profondément ressenti, et non pas un artifice utilitaire (didactique). Quoi qu'il en soit de cette question, qui dépend de la distinction possible ou non, au cinéma, entre les deux catégories d'actes de communication que distingue Urban en sémantique : ceux qui communiqueraient un certain comportement ou état émotionnel (behavioural com-

66. Roland Barthes, « La signification au cinéma », Revue internationale de Filmologie, n° 32-33, janv.-juin 60, p. 89.
67. Daquin, op. cit., p. 96.

munication) et ceux qui communiqueraient un certain savoir ou un état d'esprit (intelligible communication), il n'en reste pas moins que le propagandiste politique doit tenir compte en réalisant son film qu'il y a une différence entre la transmission d'une signification (quelle que soit la façon dont la technique la fait émerger) et la transmission de sa conviction politique au spectateur (au public). Or, c'est bien là l'essentiel, dans le cas général. L'élaboration de convictions communes suppose bien entendu l'identité de compréhension de la proposition avancée (nous avons vu toutes les conditions requises pour ce faire), mais elle suppose aussi un consensus sur les fondements profonds de la proposition. Ce consensus, le cinéaste doit-il chercher à le développer au maximum ? Si « un certain consensus » est suffisant, comment l'obtenir ? Telles sont les questions, liées à la conception que le réalisateur se fait du public, et au rôle qu'il lui attribue, que le film résoud implicitement ou explicitement.

En d'autres termes, le but de la propagande politique au cinéma doit-il être de « subjuguer » le public ? Il n'y a évidemment pas un seul type de réponses à cette question, comme on peut s'en douter à partir de la diversité des intentions de propagande et des techniques utilisées. La réponse affirmative est classique et bien connue. Il est plus intéressant de s'arrêter un instant sur les réponses plus nuancées.

Ceux qui souhaitent des « spectateurs agissants », chercheront à faire en sorte que le film ne soit pas seulement « politique » (c'est-à-dire, en clair, « progressiste ») dans son contenu thématique mais au niveau même du langage, où se situe l'essentiel du message ; pour cela, le film devrait éviter de soumettre le spectateur à un « envoûtement » mais devrait au contraire lui donner la possibilité de « se retourner sur le personnage, sur l'action dramatique, sur l'œuvre, pour se référer à sa propre expérience pratique de la vie »[68]. En débordant ces milieux d'actifs militants, la distanciation ou à tout le moins la sécheresse du constat, qui vise à miner la bonne conscience du spectateur d'un film « social », en se refusant à « émouvoir »

---

68. Miroir du Cinéma, nº 8-9. Les mêmes veillent d'ailleurs jalousement sur le bon usage partisan de cette conception libérale de la propagande : « Ce ne sont pas seulement des processus techniques, c'est toute l'esthétique de la distanciation avec ce qu'elle comporte de contenu idéologique, qui est la propriété culturelle collective de la classe ouvrière, créée par son avant-garde en matière esthétique. Gare aux voleurs ! »

pour mieux atteindre le spectateur, sont à l'heure actuelle largement reconnus et relativement pratiqués. Mais la distanciation est le plus souvent dénoncée comme fausse, si elle n'existe, par rapport aux personnages, situations et développements, que pour mieux « fasciner » le spectateur par la « morale de la fable », la leçon du film... Pour un tel cinéma, dans les conditions nationales et actuelles, le moins que l'on puisse dire est que la porte apparaît étroite : mais l'idéal est élevé : « Le but de la politique au cinéma, ce n'est pas de doubler l'action des combattants avec des armes dérisoires, mais de servir l'intelligence des faits ; d'enseigner au spectateur l'art de réinventer par lui-même le monde. On ne doit plus évoquer les grèves, les syndicats, les contradictions du capitalisme, sans avoir patiemment assimilé d'abord, les rudiments de l'économie politique. On ne doit plus citer la guerre du Vietnam sans tenir compte des complexités de la politique internationale. Rien n'est joué d'avance, rien n'est « blanc » ou « noir ». Combien il est ardu, par bonheur, de choisir, de juger »[69]. Combien apparaît difficile de concilier une telle pratique cinématographique avec, par hypothèse, un engagement politique incontestable ! Comment — encore — concilier une telle propagande, véritable éducation, élevée, nuancée, fine, avec la solution (que ce cinéma se propose aussi, nous venons de le voir, comme objectif) du problème sociologique de la REVOLUTION CULTURELLE : faire participer les plus larges masses à la création artistique ? Et comment d'abord, franchir les seuils différents d'intellection du signe selon les publics, comment rencontrer, au moins partiellement, les modèles de compréhension, de conduites, de valeurs et d'aspirations des différents publics, en sorte qu'ils en soient légèrement modifiés ? Tant il est vrai qu'on ne peut pas créer des signes, mais seulement les retrouver. C'est le problème de la réception du message.

69. Michel Mardore, « Age d'or, âge du fer », op. cit., p. 68.

SECTION 2

LA RÉCEPTION DU MESSAGE

Le message n'est qu'un des éléments de la situation de communication, qui va devoir passer les cribles afférents aux autres éléments, ceux de la situation du destinataire du message : la personnalité de celui-ci, sa position sociale au sein de groupes divers, la conjoncture dans laquelle lui parvient le message filmique. Ces réfractions, qui peuvent limiter, développer, dévier l'influence exercée par un film, jouent aussi bien pour les effets culturels généraux que l'on peut attendre du film, que pour les effets spécifiques que, par hypothèse, on souhaite lui voir obtenir. Bien que récente, l'idée que les effets d'un message sont *médiatisés* par tout cet ensemble de facteurs que constituent les idiosyncrasies et l'expérience sociale particulière du spectateur, comme de sa situation actuelle dans des groupes, est à l'heure actuelle généralement admise[70]. On va même plus loin, parfois, jusqu'à ne plus faire exister le cinéma que dans le regard des spectateurs[71]. Mais il est certain que l'image est la résultante de facteurs objectifs et subjectifs, à la fois processus physico-chimique à partir du réel (photographie) et projection mentale du spectateur. Une difficulté apparaît, dès lors, du point de vue du message de propagande véhiculé par le film : c'est que le film ne s'adresse pas à un spectateur, mais à de nombreux spectateurs, à une multitude de spectateurs, à des publics, au « public ». Le destinataire inconnu est alors en réalité une infinité d'inconnues, dont les attitudes sociales, qui sont déjà souvent par nature multiples, délicates, fugaces et ambiguës, devront être prévues et si possible, commandées par le cinéaste ; compte tenu de ce que le cinéma est un moyen de communication de masse, le cinéaste aura soin de considérer que les destinataires inconnus de son message de

---

70. Voir : Mayer, Sociology of Film, op. cit., p. 166 ; Jean Stoetzel, La psychologie sociale, Paris, Flammarion, 1963, pp. 268-269 ; David Victoroff, « Notion de rôle et techniques de la persuasion », Revue française de sociologie, avril-juin 1964, V. 2, p. 179.

71. Carta et Mesnil, « Situation du cinéma français », Esprit, juin 60, pp. 932-933 : « Le cinéma n'est rien **en soi,** mais il est d'abord un langage, un moyen de communication, il n'existe que dans le regard de ceux qui, groupés au fond des salles obscures, fixent la toile blanche où jouent des ombres ».

propagande (« le public ») sont à la fois des masses et les individus qui composent celles-ci. Mais le cinéaste, de la propagande par le film, devra passer, s'il est un esprit conséquent, à une action militante plus directement politique encore : le message n'étant bien reçu que dans certaines situations où l'individu est inséré dans les réseaux de groupes favorables, et la « réponse » attendue ayant elle aussi à trouver le relais des groupes qui entourent l'individu pour, dans le cas général, devenir efficace, il est clair que cinéastes et propagandistes doivent entreprendre une tâche urgente : l'encadrement des publics.

Paragraphe 1 : LES DESTINATAIRES INCONNUS

Le public, c'est d'abord le public potentiel, celui auquel on « s'adresse », et qui, espère-t-on, verra le film[72] ; c'est aussi le public potentiel du cinéma dans son ensemble (le public potentiel du cinéma français est de l'ordre de 165 millions de spectateurs) ; c'est aussi le public effectif du cinéma, ou d'un film déterminé. A partir de cette dernière notion, sociologues et commerçants cherchent à préciser les habitudes, les tendances, des spectateurs, par origine sociale, par classes d'âge, par zones géographiques, etc., et inversement, étant donnée la plus ou moins forte fréquentation cinématographique, à faire ressortir les autres données en regard. On apprend ainsi un certain nombre de choses, qui atténuent quelque peu la généralité et l'impersonnalité du lien entre l'émission de la propagande cinématographique et ses destinataires. On sait ainsi, notamment[73] que le public de cinéma est jeune, puisque par exemple, pour la France, la moitié environ des billets vendus en 1962 le furent à des mineurs de 25 ans, et que la fréquentation cinématographique diminue rapidement avec l'âge[74] ; que ce public est essentiellement urbain, puisque la fréquentation « régulière » (au moins une fois par mois) passe de 42 % à la ville à 26 %

72. Sur la détermination du public potentiel, voir Durand, op. cit., p. 19.

73. Voir les nombreuses études faites à l'initiative du Centre national du Cinéma ; voir aussi : Perruche, « Les perspectives du cinéma français : une approche économétrique et psychologique », Metra, 4 (3), sept. 1965, p. 381.

74. Perruche, op. cit., p. 381. L'observation avait été déjà fortement établie tant en Grande-Bretagne (Mayer, Sociology of Film, op. cit., qu'aux Etats-Unis (Lazarsfeld et Kendall, in The Process and Effects of Mass Communication, op. cit., p. 70, reproduisant notamment une impressionnante statistique de fréquentation cinématographique par classes d'âge publiée dans « Radio Listening in America », Prentice Hall, NY ,1948.

à la campagne ; enfin que ce public est de moins en moins populaire, évolution d'autant plus importante que le cinéma était l'art « populaire » entre tous jusque vers les années de guerre froide : dès 1962, « les professions libérales et cadres sont beaucoup plus forts consommateurs de cinéma que les employés, les ouvriers et les petits patrons »[75], même s'il reste un spectacle de groupe à dominante familiale. A supposer que le trait ait pu jamais être accepté sans correctifs, il est en tout cas moins vraisemblable d'affirmer aujourd'hui : « Ceux qui vont trois fois par semaine au cinéma ne sont pas ceux qui lisent attentivement un journal »[76] ; il ne serait pas davantage vraisemblable d'affirmer que les Français, parce qu'ils ne vont que neuf fois par an en moyenne au cinéma lisent plus attentivement leur journal que les Italiens qui y vont seize fois et surtout que les Anglais qui y vont vingt trois fois ! On doit donc considérer avec prudence ces statistiques, et surtout les relations que l'on peut imaginer à partir de leurs leçons brutes. Si les professionnels s'affirment convaincus que chaque fabriquant de films a « son public », ils admettent que les réactions du public sont « parfaitement imprévisibles »[77], ce qui ôte de son intérêt à leur détermination précédente. En vérité, une très grande variété de combinaisons est possible pour chaque film, dans le public qui pourrait, devrait être ou sera le sien, et les professionnels comme les spécialistes des communications de masse ne peuvent que difficilement prédire des effets tant qu'ils ne sont pas mieux éclairés sur les données qui touchent aux individus qui composent ces publics : comment le public, ou telle partie du public, considère-t-il habituellement le cinéma ? Que s'attend-il à y trouver ? Quelle part de confiance accorde-t-il au cinéma par rapport à la presse écrite, à la radio, à l'éducation scolaire, etc. ? Sans doute, connaît-on des motivations profondes et générales, par delà les différences qui font diviser le public : ainsi de ce besoin d'être en situation « sociale » et « confortable » (être les uns avec les autres, sans avoir à entretenir de conversation) pour « consommer » un film[78] ; sans doute encore,

75. Perruche, op. cit.
76. Ellul, Propagandes, op. cit., p. 22.
77. Carta et Mesnil, Esprit, juin 60, p. 931.
78. Situation analysée par Friedson E., « Communications Research and the Concept of the Mass, Amer. Socio. Rev. 1953, vol. 19, 313-317 ; Leo C. Rosten, Movies and Propaganda, op. cit., p. 117 ; F. E. Emery, « Psychological Effects of the Western Film : A Study in Television Viewing », Human Relations, vol. XII, n° 3, p. 198.

aujourd'hui, le développement des ciné-clubs, des salles spécialisées, des enquêtes et études de marché favorise-t-il la connaissance que l'on peut avoir de certains publics ; mais il ne supprime pas la complexité psychologique essentielle qui tient à la composition interne de ces publics comme à leur variété.

Néanmoins, ces résultats aident à préciser quelques contours de ces zones d'intelligibilité différente du contenu des films, notion qu'il faut retenir, en conséquence du rôle reconnu au destinataire dans le processus de communication, même si on n'attendait pas un tel fractionnement dans la compréhension d'*images*. Les particularités culturelles des différents publics et notamment les caractéristiques de leur éducation cinématographique, influent sur la compréhension du message cinématographique. Certains publics considèreront comme des signes (artificiels, produits par une activité sociale consciente du metteur en scène ou des acteurs, dans le but de jouer le rôle de signes) ce qui ne sera peut-être que des « signes naturels », des indices, extérieurs à l'intention du réalisateur ; l'inverse se verra aussi, des publics ignoreront des signes que leur adresse (que croit leur adresser) le cinéaste. Le contenu varie aussi avec des publics différents. Cette donnée touche aux problèmes du « classicisme » du langage cinématographique (si la rationalisation, la formalisation du langage cinématographique croît, on peut attendre une utilisation culturelle accrue, et par suite une culture partiellement « démocratisée »), de la composition sociale des publics (par exemple, il est raisonnable de n'attendre en général le sens de l'humour social qu'à partir d'un minimum nécessaire de prospérité), et de son éventuelle hétérogénéité culturelle ou nationale : les organes de censure, aussi bien sous la IV[e] que sous la V[e] République, se sont souvent fondés sur des considérations de cet ordre pour interdire partiellement un film, tandis qu'elles constituaient un thème important des discours et des écrits des partisans d'une censure plus sévère au service de l'ordre établi[79]. Est-ce à dire alors que le cinéaste

79. Voir par exemple, Benoit-Lévy, Les grandes missions du cinéma, op. cit., pp. 320-321 : « Un film comme Topaze projeté devant un public qui n'a aucun moyen d'éviter la généralisation, a porté une atteinte considérable au prestige du corps des fonctionnaires. Cette œuvre aurait dû rester au théâtre où elle ne présentait aucun danger par le fait que les auditoires étaient plus restreints et doués en général du sens critique. Transposée au cinéma, elle diffuse partout l'idée démoralisante de la vénalité des hommes publics. Quand on connaît la valeur et l'intégrité de l'immense majorité des fonctionnaires et, en particulier, combien ceux de nos colonies sont dévoués à la chose publique, on sent tout ce qu'une telle

doit prendre son parti de ce que les limites du langage et de la culture de son public doivent rester les limites du monde qu'il lui propose ? L'interrogation a une portée considérable, car du fait de l'audience de masse du cinéma, elle emporte, selon la réponse qui lui sera faite. une détermination de niveau culturel et de finalité du cinéma en tant que tel ; elle a pour corollaire une autre grave interrogation : « Un mode de communications qui s'adresse à des millions d'individus peut-il vraiment les atteindre tous sans se condamner à rester superficiel ? » C'est ainsi que la formule un praticien d'un moyen de communications de masse différent du cinéma mais semblable à lui[80].

Il est vrai que pour s'assurer une audience plus large, des commerçants et des propagandistes procèdent par soustraction dans leur production : Hollywood supprimera, des titres de ses séries « anti-rouges », les mots « communistes », « rouges », etc., lorsqu'il s'agira de les programmer en France ; le contenu de ces films sera également revu, en fonction du degré d'acceptation ou de rejet supposé chez le spectateur français (l'anticommunisme sera atténué) ; d'autres fois il n'y aura pas à proprement parler soustraction, et appauvrissement du contenu politique et social controversé (quelle que soit la valeur intrinsèque de ce donné), mais modification de certains éléments, ce qui peut aboutir à de véritables contre-sens[81]...

Pourtant, on ne peut éliminer ou sous-estimer d'autres faits, qui ne corroborent pas la nécessité prétendue d'un alignement

---

influence peut avoir de pernicieux et d'injuste. Beaucoup de films semblables ont contribué à saper le régime démocratique en le ridiculisant. D'autres films, les plus nombreux, choquent le moral et les coutumes des indigènes en montrant des couples qui s'embrassent à longueur de pellicules, des femmes décolletées ou des adultères trop facilement pardonnés ! Que l'on songe à nos admirables femmes, compagnes de nos médecins ou administrateurs du bled, qui servent par leur exemple quotidien la cause de la civilisation avant que de laisser compromettre leur influence par l'étalage des incidents et des détails de mœurs occidentales dont l'importance ne peut être justement mesurée par des êtres si différents de nous par la culture et les mœurs. »

80. R. Bordaz, « Les perspectives offertes au monde moderne par la Radio et la Télévision, « Revue des Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques », 1er semestre 1964, p. 222.

81. Un exemple en fut cité par Eisenstein et est rapporté par G. Sadoul, Critique des témoignages, L'Histoire et ses méthodes, op. cit., p. 1405 : « Dans le « Danton » de Buchnovetsky, tourné en Allemagne en 1921, lorsque Camille Desmoulins est condamné à mort, Danton crache au visage de Robespierre, qui s'essuie le visage avec un mouchoir. Dans la version montée pour l'U.R.S.S. par Boitier, le conflit est effacé ; subsiste un fragment du plan où Robespierre s'essuie le visage (on a l'impression qu'il pleure), accompagné du sous-titre suivant : « Pour le bien de la liberté je dois sacrifier mon ami Desmoulins ».

vers le bas (ou en tout cas l'insignifiant politiquement) pour conquérir de larges publics... Tout d'abord, les cinéastes qui, pour élargir l'audience de leurs films, en exagèrent les particularités susceptibles de « plaire », courent le risque de perdre de ce fait d'autres parties du public à qui ces particularités, ainsi exagérées, ferment l'œuvre ; il en est ainsi du sexe, du crime, des effets les plus faciles, mais aussi de l'exagération de caractéristiques trop étroitement situées (historiques, géographiques, éthiques, etc.) qui « risquent de faire perdre le contact psychologique avec les audiences universelles »[82]. Pour prendre un exemple, le spectateur français comprend mal, dans le film grec « Face à Face », de Manthoulis (1966), pourquoi le personnage de l'Anglais, fiancé de Barbara, est chargé à ce point, à moins qu'il n'ait lu les confidences du réalisateur : « L'Anglais, dans le film, est le symbole de tous les étrangers à l'égard de la Grèce. Les Anglais furent nos premiers oppresseurs, les premiers à arrêter le mouvement démocratique en Grèce avec leurs blindés, leurs avions, leur flotte », etc.[83] ; le spectateur français, ne charge pas en général, du même potentiel affectif d'hostilité notre ancien ennemi héréditaire, et doit donc avoir une connaissance particulière de la Grèce contemporaine pour comprendre le film. En second lieu, réciproquement, on constate avec satisfaction qu'il est des œuvres grandes et belles, d'une portée sociale et humaine admirable, qui « plaisent » aux plus larges publics, sans qu'elles aient dû rechercher pour cela des « concessions » de forme ou de fond à un « goût » supposé du grand public. Parmi les témoignages en ce sens, retenons celui qui concerne des films aussi intéressants, à cet égard, que « Nuit et Brouillard » et surtout « Hiroshima mon amour »[84] ; mieux encore, la simplification de telle de ces œuvres suscite l'incompréhension du public des salles de quartier et des salles de province, que l'on voulait aider spécialement[85]. Le problème du « niveau » de l'expression intellectuelle par le cinéma et de la communication aux plus vastes publics est un problème de fond et de forme qui ne peut se poser valablement que dans le concret, ce n'est pas un problème de recette technique qui relèverait de la nature du cinéma.

---

82. Friedmann et Morin, op. cit., p. 110.
83. G. Manthoulis, interview à la Nouvelle Critique, octobre 1967, p. 43.
84. Informations sociales, juin 60, n° 61, pp. 67-68.
85. Esprit, juin 60, p. 935.

Au demeurant, si le spectateur réfracte le contenu du message en fonction de nombreux éléments dont certains sont particuliers à sa nation, sa classe, son âge, etc., surtout en ce qui concerne les éléments émotionnels de la communication par le film, par contre en ce qui concerne la communication intellectuelle, celle-ci ne présuppose qu'une compréhension qui est la résultante d'états d'esprit *analogues* (l'individualisation relevant du contexte, à chaque fois), faute de quoi toute possibilité de communicabilité (c'est-à-dire, de vérification intersubjective, c'est-à-dire encore : de science) serait niée ipso facto. Est-ce à dire que le public serait une « masse abstraite », « virtuelle » ? Même limitée à une société très développée comme la France, une telle notion marque sans doute plus une limite qu'un état réel. C'est pourquoi, notamment, la sociologie psychologique, dans son effort pour construire un individu, l'individu moyen[86], rencontre cette difficulté : *des* individus. En vérité, le décodage des messages filmiques a beau avoir lieu essentiellement dans des salles publiques où de nombreuses personnes se trouvent rassemblées, c'est individuellement qu'il se fait, et chaque fois le mécanisme de la perception est unique, les seules limites étant la communicabilité par hypothèse de ce qui est intellectuel ainsi que la liaison indissoluble entre la fonction de signification et la fonction de désignation (dans le cas du film, les signes iconiques fonctionnent sur la base de leur ressemblance avec les réalités qu'ils remplacent). On ne peut donc prévoir des effets sur « un public », mais seulement sur des individus qui composent ce public.

Il est hasardeux de chercher à tracer la frontière entre l'individu et son environnement, étroitement imbriqués dans une « configuration dynamique »[87] ; mais il est plus commode et fructueux de distinguer à l'intérieur du système de la personnalité, agrégat organisé d'états et de processus, des niveaux différents : celui relevant des besoins biologiques (le ça), celui des inhibitions sociales (ou super ego), celui de l'épreuve de la réalité (ego). Dès lors, il suit que la signification politique, que peut avoir un signe filmique quelconque pour un individu, dépend de l'appel que ce signe est susceptible de porter à l'un de ces

86. M. Dufrenne, La personnalité de base, op. cit., p. 90 : « La démarche propre d'une sociologie psychologique me semble être surtout de substituer à l'individu singulier qui vit une situation sociale singulière : un individu à la mesure de la société, qui l'incarne et qui la représente ».

87. Linton, Le fondement culturel de la personnalité, op. cit., p. 77.

« niveaux » de réalité, ou à deux ou trois de ces niveaux. Tous les signes doivent par conséquent être examinés du point de vue de leur signification par rapport, pour adopter une terminologie voisine et équivalente, à l'instinct, la conscience et la raison ; et même, au-delà, il est possible de poser un principe de propagande, que formule clairement le sociologue américain Lasswell : « Dans la mesure où la politique est l'art et la science de diriger les conduites, la politique doit placer ses moyens aux trois niveaux de la structure de la personnalité. Le principe de la division tripartite implique le principe d'un triple appel comme méthode de direction politique »[88]. On comprend que l'exploitation linéaire du contenu d'un film soit politiquement insatisfaisante, dans bien des cas. Bien plus, on peut s'attendre que le film privilégie, par l'action syncrétique et puissamment émotionnelle de l'image, un appel au niveau des besoins profonds de la personnalité du spectateur. Réciproquement, l'individu retirera du film d'abord ce qui, instinctivement, le touche profondément et directement, correspond à ses besoins élémentaires, et n'est pas soumis au crible des modèles de pensée et de comportement que l'individu établit habituellement entre lui et le monde extérieur : l'une des raisons de la force de l'impact de l'image cinématographique est donc son action directe au niveau de l'inconscient, échappant tout d'abord pour l'essentiel à la médiation des défenses apprises, d'autant que l'action des images à ce niveau peut être favorisée par le caractère fugace, rapide, des images qui se succèdent. Une autre raison, c'est donc aussi que l'individu sélectionne inconsciemment, du matériau véhiculé par le film, ce qui lui « convient », ce qui satisfait à ses besoins, ses préoccupations, et lui « sert » à titre quelconque, dans sa vie : ce sont ses besoins, ses préoccupations, spécifiquement organisées dans chaque individu, qui vont sélectionner dans le matériau filmique fugitif et abondant ce qui sera retenu par le spectateur. A noter toutefois que par réaction contre une majoration extrême des besoins dans le processus de perception, les spécialistes paraissent à l'heure actuelle placer la sélection surtout *après* la vision du matériau, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit d'utiliser ce matériau, par mémorisation, ou lorsqu'il est nécessaire de la compléter par l'imagination[89]. Le be-

---

88. Lasswell H. D., The analysis of political behaviour. An empirical approach. London Routledge Kegan Paul Ltd, 3e éd. 1951, p. 181.

89. Emery, Psychological Effects of the Western Film, op. cit., p. 202.

soin que le film va rencontrer ne vient pas nécessairement à la conscience de l'individu, même lorsqu'on peut penser qu'il sous-tend son comportement en présence du film (recherche de la distraction, d'une compensation, etc.) et la difficulté pour l'interprétation tient d'abord à ce qu' « il est rare qu'un besoin humain, physique ou psychique, se rattache de manière clairement tranchée et univoque à un modèle de comportement explicite »[90], alors que le comportement reste pourtant à peu près le seul moyen positif de déceler le besoin ! Cela est d'autant plus important, dans le cas de la propagande par le film, qu'en dépend le renforcement si fréquent des préjugés : si les processus de motivations inconscientes parvenaient à la conscience, on peut penser que bien des préjugés seraient modifiés[91] ; c'est encore une raison de la puissance de l'image, du point de vue de la propagande, que de ne pas faciliter, dans le cas général, cette prise de conscience. A partir de là on comprend que le film renforcera plus souvent des opinions déjà arrêtées qu'il n'en extirpera, proposition qui est vérifiée expérimentalement.

Bien entendu, il arrive que le choix fait par l'individu d'un message qui lui paraît (inconsciemment ou non) correspondre à ses aspirations profondes, soit un choix erroné. Même lorsqu'il correspond bien aux motivations, le choix dépend le plus souvent d'une impression que l'on croit avoir des caractéristiques générales du message, et ce choix est fait généralement sur la base d'une réplique, d'un aspect, que contient le message filmique[92].

Le spectateur accroît ainsi son « expérience », sa culture, par les significations qu'il prête aux objets filmiques, par l'observation qu'il fait, selon les critères sus-mentionnés, de ce qui est présenté sur l'écran. Mais cette observation est plus ou moins active, elle peut être réalisée, situation normale au cinéma, par une participation qui peut prendre la voie de l'identification (à un héros) ou s'accompagner de phénomènes projectifs[93]. Il est important de se souvenir, en suivant la terminologie de Jung, que l'identification (à la différence de l'imitation, qui est une copie consciente) est une imitation inconsciente, qui

---

90. Linton, op. cit., p. 12.

91. Money-Kyrle R. E. : Psychoanalysis and Politics : A contribution to the Psychology of Politics and Morals, 1951, Duckworth, in 8°, p. 27.

92. Schramm, The Process and Effects of Mass Communication, op. cit., p. 13.

93. Voir Cohen-Seat, in : Atti del Convegno internazional « Film e integrazione psicologica nei rapporti sociali », Milano, Vita e pensiero, 1957, pp. 50-51.

peut s'appliquer à un objet quelconque (héros, idéologie...) ; l'identification, pour la même raison, est différente de l'empathie, volonté de connaissance d'autrui, par laquelle on veut « sortir de soi tout en restant soi-même »[94]. Dès lors, on prend la mesure de la difficulté : comment un processus psychologique aussi totalitaire, aussi aliénant que l'identification inconsciente à un personnage, etc., peut-elle se produire comme une situation normale pour le spectateur de cinéma, alors que les situations représentées dans le film et l'expérience de la vie réelle par le spectateur n'ont en général que peu de rapports ? La réponse c'est que d'une part justement l'écart entre les situations filmiques et la vie quotidienne du spectateur constitue pour ce dernier un gage que ce qu'il voit est manifestement « hors du réel », et l'incite par conséquent à réduire sa garde vis-à-vis des sollicitations du film ; c'est aussi d'autre part, que la rencontre entre ces sollicitations et les motivations profondes du spectateur ne se situe pas au niveau clairement exprimé du contenu explicite du film, mais dans le contenu latent de ce dernier. C'est donc le contenu latent du film qui laissera dans la personnalité du spectateur les traces les plus susceptibles de passer dans sa conduite réelle, une fois sorti de la salle de spectacle. Deux corollaires ont été dégagés (par Merton, Kracauer et Emery) à partir de cet « isomorphisme » entre contenu latent du film et personnalité du spectateur[95] : une relation similaire existe entre le message latent et le réalisateur, et de même une relation similaire entre les thèmes qui régentent la vie inconsciente du réalisateur et ceux qui régentent celle du spectateur qui s'identifie à un héros de ce réalisateur. La prudence est toutefois nécessaire à ce point, et il ne faut pas oublier que de telles structures similaires sont passablement obscures et en tout cas ne signifient aucunement identité.

Outre les prédispositions mentales du sujet, il faut tenir compte, dans l'appréciation des facteurs médiatisants du message de propagande politique par le film, d'autres éléments, pour autant qu'on puisse les isoler les uns des autres, de la situation « phénoménistique » dans laquelle le message parvient au spectateur. L'un de ceux-ci est l'attention du spectateur et la concurrence et la surabondance des messages.

---

94. Bassoul R., Maucorps P. H. : « Jeux de miroirs et sociologie de la connaissance d'autrui ». Cahiers internationaux de Sociologie, 32, 1962, pp. 43-60.
95. Voir : Emery, op. cit., pp. 206 et 207.

Si le problème de la captation de l'attention est un problème essentiel et permanent des propagandes de masse, il est soit aggravé soit atténué au cinéma : atténué parce qu'en choisissant un film, le spectateur marque quelque prédisposition pour recevoir la communication ; aggravé, parce qu'il est fréquent que le spectateur n'attende pas du film qu'il a néanmoins choisi, une leçon d'ordre politique ou social. Les recettes de l'attention tiennent dans l'équation qui réunit la disponibilité du spectateur le contraste du message, l'attrait, l'indifférence ou la répulsion attendus par le spectateur. La disponibilité peut être considérée comme suffisamment établie à partir du choix, même peu motivé, du film par le spectateur, surtout si l'existence de possibilités différentes de spectacles cinématographiques exprime une attente qui devrait être plutôt satisfaite par ce film et moins par les autres. L'attrait, l'indifférence et la répulsion sont unis par une sorte de loi d'économie, qui confronte l'effort à faire pour suivre attentivement le film à la récompense attendue de cet effort : sentiment du devoir accompli, séduction des acteurs, intérêt de l'intrigue, burlesque des gags... L'attention que porte le spectateur au film, et a fortiori au message à portée politique ou sociale contenu dans le film, n'est pas permanente et égale en intensité, et l'on peut, dans un film, distinguer plus ou moins des « moments » que définissent le rythme et la plastique des images comme l'attention du spectateur[96]. La technique de la propagande tient compte de tels « moments », et cherche à faire en sorte que son message passe sans heurter trop directement le « repos » du spectateur : elle transforme ainsi son sujet, en tant que de besoin, pour obtenir ce résultat (elle met en évidence quelques personnages essentiels, bien typés ; elle grossit les traits, veille à l'unité de l'action ; elle atténue le dépaysement : l'exotisme ne sera que superficiel, les sentiments seront ceux du XX^{e} siècle — ou plutôt elle situe le dépaysement dans la violence et l'érotisme, assurée qu'elle est, que le spectateur y trouvera un piment, par contraste avec la monotonie de sa vie quotidienne). Mais ce faisant, la technique de la propagande n'est que la technique d'une certaine propagande, conservatrice

96. Cohen-Seat, op. cit., p. 114 : « Le regard du spectateur est loin d'avoir la constance et la consistance homogène des images sur lesquelles il paraît fixé ; ces images sont loin de maintenir en palier leur fascination, leur vertu ; entre ces deux facteurs, de nature surtout instables et « fugitifs », on cherche à s'interroger sur tel ou tel point particulier d'incertitude, tantôt de la technique de l'art cinématographique, tantôt de la participation du spectateur ».

et intégrante. De même lorsque pour tourner l'indifférence supputée du public à la densité réelle d'un événement politique, la propagande accentue le caractère anecdotique ou dramatique de cet événement. Le point de vue est celui du marché : l'offre (de messages) étant supérieure à la demande (ce qui peut être absorbé), le technicien de cinéma qui veut faire œuvre de propagande tient compte des conditions « normales » de la situation dans laquelle se trouve le spectateur lorsqu'il visionne un film : immobilité, confort, obscurité qui incite à l'évasion onirique, anonymat collectif, telles sont les conditions lorsque, après une journée de travail (cas de la majeure partie des spectateurs, ce qui laisse peu de fraîcheur d'esprit et d'attention), le spectateur a mis en œuvre une motivation suffisante pour écarter momentanément les soucis qui l'assaillent quotidiennement, les responsabilités qui pèsent sur lui, et a décidé, selon le cas, et avec bien des nuances selon les différentes hypothèses, de « sortir », d' « aller au cinéma » ou d' « aller voir tel film »... Il est clair que cette situation « normale » n'est pas la situation normale dans laquelle se trouve le spectateur conscient et fortement motivé d'une propagande qui se proposerait de servir une idéologie militante ; la situation normale ici considérée, est celle que signale la statistique et sur laquelle se fondent les propagandes cinématographiques qui sont en mesure de s'adresser à l'ensemble du public national. Elle sous-estime peut-être les possibilités que lui ouvre, du fait de la diffusion du cinéma, de son évolution interne et de son « ascension » dans l'ordre de prestige des moyens de culture, la lutte qui se livre chez des spectateurs de plus en plus nombreux entre la « disponibilité » totale, le repos, la distraction pure, que représentait le « ciné », et d'autre part la conscience nouvelle qu'il « faut » avoir vu tel ou tel film.

Car il est vrai que la notion de « rôle joué », élaborée pour l'analyse de groupes restreints, du point de vue des relations interindividuelles, serait particulièrement topique pour rendre compte des processus psychologiques du spectateur de cinéma[97] ; il apparaît d'études diverses[98] que dans plusieurs situations (« lavage de cerveaux », écoute de programmes radiodiffusés, visionnement de films...) le spectateur n'ose pas s'opposer

97. Voir : Victoroff, « Notion de rôle »... op. cit.
98. Voir notamment J. T. Klapper, The Effects of Mass Communication, Chicago, The Free Press of Glencoe, 1960

aux idées émises par la source de communication de masse, et les reprend à son compte, éventuellement en surenchérissant : on estime, sur le résultat des expériences de I. L. Janis et B. T. King, que le « jeu à un rôle » contribue efficacement à l'adoption d'opinions nouvelles[99]. L'expérience du spectateur se déroule ce faisant comme toute expérience humaine : par une sélection des signes en provenance du milieu et de l'expérience antérieure, puis par l'organisation de ces données conformément à certains modèles. Les nuances qui séparent le fait de jouer un rôle (role-playing), de prendre un rôle (role-taking) et de « jouer à un rôle » (playing at a role) sembleraient très opportunes pour rendre compte des attitudes ambiguës d'un spectateur soumis à une sorte de « bombardement de propagande ». Le niveau d'irréalité relative de la situation de visionnement favorise ces attitudes.

Mais la situation de visionnement peut elle-même éclairer, en retour, l'ensemble des comportements culturels : n'en est-elle pas un exemple, « typique » de toute communication sociale, dont on tend fortement à penser qu'elle peut s'analyser d'une manière très opératoire en termes d' « échanges de rôles »[100] ? La culture est un échange, l'échange des modèles communs mis en circulation entre les hommes, et la prise de rôles semble être la façon dont le processus de socialisation de l'individu (c'est-à-dire le développement culturel) s'accomplit[101].

En outre, dans le même ordre d'idées, il peut être intéressant de s'interroger sur les rapports entre la situation de visionnement, telle qu'elle a été caractérisée, et le public privilégié du cinéma : le public juvénile. L'enfant et l'adolescent éprouvent souvent, comme l'étude de Blumer l'a jadis montré, des états de « possession émotionnelle » profonde ; ces états sont éprouvés tout particulièrement sous l'influence du film. Corroborant cette donnée, Charters établit qu'une confiance aveugle s'y ajoutait, l'ensemble constituant un terrain favorable à un certain type d'enseignement : l'endoctrinement autoritaire. Propagande

---

99. « Le changement d'opinion est d'autant plus accentué que le rôle est assuré plus activement », Victoroff, op. cit., p. 177.

100. Voir notamment : G. A. Lundberg, C. C. Schrag, O. N. Larsen, Sociology, New York 1954, p. 389 ; point de vue accepté par A. Schaff, Introduction à la Sémantique, op. cit., p. 141.

101. Maurice Duverger, Introduction à la politique, op. cit., p. 128 : « La personnalité dépend du statut que les autres attribuent au moi, du rôle que joue le moi vis-à-vis des autres : statut et rôle sont les points d'insertion de l'individu dans une culture. »

et éducation sont essentiellement comparables à cet égard (un certain type d'éducation et un certain type de propagande tout au moins : celui qui ne se préoccupe pas ou peu de développer une attitude critique chez le sujet). De la distinction précédemment mentionnée entre la transmission de significations et la transmission de convictions[102], il semble possible de tirer deux influences séparées que peut exercer le film du point de vue de l'éducation et de la propagande : d'une part, accroître l'information, les connaissances ; d'autre part, modifier les croyances et éventuellement les attitudes. La situation de visionnement est évidemment favorable au deuxième type d'influence. Si l'on ajoute que le cinéma n'apparaît pas radicalement différent du jeu pour l'enfant, lequel d'ailleurs est une relation générale de l'enfant à son environnement (à la fois travail, pensée, repos, etc.) plutôt qu'une activité ludique strictement entendue[103] ; si l'on ajoute encore que la psychologie moderne suggère, suivant les travaux de Margaret Lowenfeld et Georges Lapassade, que certains éléments de la mentalité enfantine ne se changent pas, avec l'âge, en élément « adultes », mais demeurent présents, inchangés, à l'arrière plan de la personnalité de l'adulte, alors on comprend l'importance considérable pour la formation du futur adulte de l'influence filmique ; le cinéma étant *pris comme* un jeu, en premier lieu ; le cinéma *influençant* le jeu, en second lieu ; et de là, en troisième lieu, le cinéma fournissant aux enfants à la fois un langage (c'est-à-dire un agent *actif* de construction d'une division du monde) et la problématique parfois artificielle et souvent critiquable qui laissera toujours ses traces, manifestes ou plus souvent latentes, grossières ou subtiles, dans les structures mentales du futur citoyen[104].

Par toutes les caractéristiques ci-dessus énumérées (détente, mise de côté des soucis et responsabilités, perception selon un certain niveau d'irréalité, jeu, prise de rôle et jeu à un rôle...), on s'explique que l'influence filmique soit particulièrement forte sur des esprits qui ne lui opposent pas des défenses motivées et opiniâtres : c'est le cas, naturellement, des enfants et sous certaines réserves des adolescents ; c'est encore

---

102. A. Schaff, op. cit., p. 147.

103. Voir Margaret Lowenfeld, Play in Childhood, Gollancz, 1935.

104. On doit ajouter à l'action principale du cinéma, en ce sens, l'action de tous les dérivés iconographiques, directs ou indirects du cinéma, et qui constituent souvent dans la société moderne une « sous-production culturelle » plus obsédante encore et inquiétante que le moyen de communication de masse dont ils dérivent.

le cas des personnalités dites « faibles » et indécises ; c'est enfin le cas, lorsque, sur un point déterminé, la propagande filmique ne rencontre pas d'opinion arrêtée de sens contraire ; dans ces hypothèses, on conçoit effectivement que le message de propagande puisse trouver un milieu récepteur suffisamment malléable, soit que la répétition insidieuse d'une suggestion y suffise, soit qu'au contraire, le caractère émotionnel du message, appliqué convenablement et au moment opportun, détermine une brusque adhésion. Mais il est une situation toute différente qui doit aussi être envisagée : c'est la situation où le destinataire du message filmique a des opinions parfaitement arrêtées et inébranlables, et où cependant la propagande cinématographique a, nous semble-t-il, un rôle irremplaçable à jouer : pour illustrer, préciser, conforter des convictions. C'est à une telle conception de la propagande que se référait implicitement Alexandre Arnoux, lorsque parlant du « rôle intellectuel du cinéma »[105], il déclarait, à une époque où le triomphalisme des propagandes, spécialement par le truchement du cinéma, était toutefois plus apparent que de nos jours : « Je ne pense pas que le film soviétique ait gagné un seul partisan au communisme ; mais il a, à coup sûr, fourni les convaincus de quelques images précieuses, de quelques talismans contre les faiblesses de la foi ». Alexandre Arnoux avait la prudence d'ajouter : « C'est déjà beaucoup ». Il ne semble pas de nos jours, que là soit l'influence politique la plus importante que joue le cinéma, encore que cela soit déjà, en effet, loin d'être négligeable : il fallait donc se garder d'oublier le caractère rituel, et proprement iconolâtre, de certaines propagandes.

De nombreuses études à caractère expérimental ont été entreprises, en particulier aux Etats-Unis, en Grande Bretagne, en France et en Italie, sur les effets spécifiques d'un film ou de certaines catégories de films sur telle ou telle population soumise à l'expérimentation : enfants d'écoles pilotes, étudiants d'université, etc. Les limites de ces études ressortissent aux difficultés de l'expérimentation en la matière, à l'étroitesse des échantillons, au caractère relativement disparate des méthodologies et des résultats. Toutefois, il est intéressant de relever pour notre propos certaines conclusions de certaines des études de ce genre. Ainsi, s'agissant des effets à moyen et long terme, et plus spécialement de rétention d'un contenu factuel

105. Cahiers de l'Institut international de coopération intellectuelle, Genève, 1937.

(ce qui limite l'intérêt de l'observation, du point de vue de la propagande politique), il semble qu'il n'y ait pas de corrélation appréciable entre cette rétention d'un contenu de film et l'émotion suscitée par le visionnement[106]. Peut-être les sujets qui expriment fréquemment l'agressivité trouvent-ils les dessins animés « agressifs » nettement plus amusants que ne les trouvent les sujets qui expriment moins l'agressivité ?[107] Peut-être encore les choix d'identification des sujets à haut degré d'agressivité sont-ils comparables quels que soient les films présentés, alors que sont plus incertains les choix d'identification des sujets à bas degré d'agressivité ?[108] Peut-être les enfants, spécialement de sexe mâle, marquent-ils une attirance pour le schéma « le bon-contre-le-méchant »[109] ? Peut-être certains changements temporaires dans la conception qu'un individu se fait de lui-même, par rapport à son entourage, sans que ces changements paraissent impliquer des modifications systématiques dans les « conduites agressives »[110], semblent-ils résulter du visionnement d'un film ? Il faut mentionner spécialement les résultats qui affectent la plus faible influence des films sur les sujets qui ont un quotient intellectuel (QI) élevé[111] ou une éducation plus poussée[112], car cela comporte des conséquences évidentes du point de vue du groupage social (ségrégation sociale renforcée, par le biais du cinéma, dans l'éducation). Deux études expérimentales surtout, aboutissent à des résultats directement et essentiellement politiques, qui seraient du plus haut intérêt s'ils étaient établis sur une base plus large et vérifiés par d'autres études. La première est l'expérimentation sur des groupes d'étudiants de films de propagande « avancée »[113] : les conclusions

---

106. Eleanor Maccoby, H. Lewin, B. Selva, « The Effects of emotional arousal on the retention of film content : a failure to replicate », Journal of Abnormal and Social Psychology (53) (1956), pp. 373-374. Quant à la comparaison du cinéma avec les autres media du point de vue de la rétention des contenus, voir, sur les études respectives d' H. E. Jones, Holoday et Stoddard, et du War Department : Klapper, The Process and Effects of mass communication, op. cit., pp. 98-99.

107. Donn Byrne, « Humor and the Expression of Hostility », Journal of Abnormal and Social Psychology, vol. 53 (1956), p. 88.

108. Albert R. S., « The role of Mass Media and the effect of aggressive film content upon children's aggressive responses and identification choices », Genetic Psychology Monographs, 1957, n° 55, p. 280.

109. Emery, op. cit., p. 229, Albert, op. cit., p. 280.

110. Emery, op. cit., p. 229.

111. Albert, op. cit.

112. Mayer, op. cit., p. 271.

113. Salomon P. Rosenthal, « Change of socio-economic attitudes under radical motion pictures propaganda », New York, avril 1934, in 8° (Archives of psychology, 166), 46, p.

principales auxquelles parvient le professeur Rosenthal sont les suivantes[114] : en premier lieu, la propagande « avancée » (radical) par le film parvient effectivement à modifier les attitudes concernant toute une série de problèmes socio-économiques, et ce dans la direction générale recherchée par cette propagande (l'efficacité est plus sensible sur les problèmes qui sont le plus proches du sujet abordé par le film, que sur les problèmes marginaux par rapport au sujet du film ; la propagande filmique parvient plus facilement, semble-t-il, à obtenir des réactions défavorables vis-à-vis de certains termes ou propositions, qu'à les éliminer) ; en second lieu, il arrive que la propagande aboutisse à un effet inverse de celui qui est recherché ; en troisième lieu, certaines propositions touchant plus spécialement les relations entre l'appartenance sociale, le degré d'intelligence et les positions politiques adoptées paraissent établies, mais elles paraissent plus étroitement conditionnées par les conditions spécifiques de la culture et de la vie politique américaines (il est constaté une corrélation élevée entre le degré de radicalisme et le degré d'intelligence ; les étudiants des milieux populaires paraissent les plus conservateurs, etc.).

La deuxième de ces études aboutit à la conclusion[115] que « la participation à une action filmique qui dynamise intensément le besoin de pouvoir, semble décharger ce besoin, si bien que le niveau de motivation subit un abaissement remarquable ». Une telle proposition, si elle était confirmée par de nouvelles études, de caractère proprement sociologique et psychologique, serait d'une grande portée, s'agissant des effets du film, des effets de la propagande filmique, sur l'appréciation de la dialectique de l'antagonisme et de l'intégration politique dans et par le cinéma.

Il est essentiel, toutefois, pour apprécier la valeur réelle de ces études du point de vue de la signification politique des propagandes filmiques de ne pas oublier que toutes ces enquêtes reposent sur un certain nombre de postulats (et données récurrentes) relatifs à la façon dont s'opère le processus de communication de même que l'adaptation de l'individu à la société. Sans doute par souci d'objectivité, mais aussi souvent par adhésion à une philosophie positiviste, elles privilégient dans un

114. Op. cit., p. 45.

115. Maria Angela Croce, « Conditionnements sociaux à travers les techniques cinématographiques », Ikon n° 48, janvier-mars 64, p. 62.

certain nombre de cas l'étude des attitudes, c'est-à-dire des modèles de conduite, mais en tant qu'elles sont des « réponses » : ce faisant, cette sociologie tend ou aboutit à accentuer la relation qui unit le signe (le film) à l'action (l'attitude du spectateur influencé), et elle est conduite plus ou moins insensiblement à « fétichiser » le signe, « source », « cause », de ces « attitudes ». Mais la signification n'est pas vue, alors, comme une relation sociale entre des gens qui communiquent et qui agissent, entre des réalisateurs, acteurs, etc., et des spectateurs, qui ne sont pas des êtres abstraits, réductibles à des « réponses ». La signification est alors escamotée, au profit de la relation privilégiée entre le signe et une réaction suscitée de type quasiment biologique, interprétant le processus de communication (véritable « situation-signe ») en termes pavloviens de stimuli et de réactions. Or, dans le processus d'influence que peut exercer le film, surtout en matière politique et sociale, la réflexologie ne nous paraît, à l'évidence, jouer qu'un rôle mineur.

Une deuxième raison incite à la prudence dans l'exploitation des résultats des études de sociologie et de psychologie behaviouristes : c'est l'ambivalence constitutionnelle des impulsions humaines, qui entraîne l'imbiguïté des conduites ; on peut penser notamment que le film permet, favorise des abréactions (qu'elles soient de type psychanalytique ou shamanistique). Si « Zazie dans le métro » éveille des inquiétudes, met en cause habitudes et lieux communs, c'est indirectement par le scandale du spectateur. Autre exemple, de nature différente : le « Mort aux Juifs » d' « Avant le déluge » indigne certains hommes de gauche, cependant que d'autres qui ne mettent pas en cause les intentions du cinéaste, attribuent à la « force du cinéma » leur « gêne quasi-physique »[116]. Dernier exemple : l'insuccès auprès du public français des films anti-communistes ne nous paraît nullement garantir l'inocuité finale de ces films quant à la peur, l'angoisse et la haine.

De ce que la sémiose est un processus social, proposition dont les psycho-sociologues américains ne tirent pas toujours toutes les conséquences, par contre, il est une conséquence sur laquelle l'accord est large, tant parmi les savants que parmi les praticiens de la propagande : c'est l'influence du milieu so-

---

116. Voir : Le droit de vivre, 25 mars 1954 cité par P. Catrice, « Problèmes juifs à travers le cinéma », Revue de Psychologie des Peuples, 16 (4), 4e trimestre 1961, p. 936.

cial, économique et culturel du spectateur sur les effets — ou l'impact — du film. Il a été question de cette influence, s'agissant du niveau d'éducation, etc. : d'une manière générale, des activités sociales riches et pleines (sport, pratique religieuse, militantisme social, création artistique...) prémunissent le spectateur, spécialement l'enfant ou l'adolescent, contre une trop grande réceptivité à des incitations violentes ou antisociales en provenance du matériau filmique[117]. Mais il est une autre constatation, qui a été faite, et qui est de la plus haute importance pour toute propagande, tandis qu'elle inspire directement une pratique de la propagande politique par le film : c'est l'extrême efficacité des groupes restreints (tels que par exemple, une équipe technique, ou une équipe de ciné-club...) pour modifier les opinions, et spécialement élever le niveau culturel d'un milieu ; la proposition, issue des travaux de Kurt Lewin, a été mise en forme par Katz et Lazarsfeld[118], et reçoit un large accord[119]. Bien plus que les relations impersonnelles, ce sont les relations qui s'établissent dans et par des réseaux d'influences personnelles qui sont déterminantes, bien souvent, pour rendre perceptibles, pour valoriser, pour rendre effectives, certaines incitations transmises par les moyens de communications de masse. Ceci se comprend : dans notre société, la surabondance des signes et la disparition du « code » général d'interprétation de « tous » les signes ne pouvait qu'aller de pair avec l'existence de « réseaux » plus ou moins étendus et cohérents, réseaux de signes, réseaux d'individus... Les inconvénients de cette fragmentation sont notoires : dans la mesure où certains de ces réseaux sont de véritables systèmes, tous les truquages de « code » sont possibles, tant à l'intérieur que dans les rapports avec l'extérieur. Quoi qu'il en soit, la nécessité apparaît à tous de renforcer l'effet des communications de masse par l'appel à des réseaux imbriqués de groupes plus ou moins réduits, voire la création de ces groupes (section ou cellule de parti, meeting, mais aussi association de critiques, ciné-clubs, courrier des lecteurs d'une revue de cinéma, Festival, etc...). La propagande cherchant de plus en plus à obtenir non seulement

---

117. Schramm, The Process and Effects of mass communication, op. cit., p. 26.
118. Katz et Lazarsfeld, Personal Influence, Glencoe, The Free Press, 1955, 422 pages.
119. Léo Hamon, « La latitude d'action des catégories dirigeantes », Revue française de Science politique, 1964, nº 3, p. 440 ; Schramm, The Process and Effects of mass commmunication, op. cit., p. 15, p. 20, etc.

une orthodoxie mais une « orthopraxie »[120], l'encadrement du public apparaît indispensable, pour permettre la réception (encadrement des groupes récepteurs) et pour permettre la réaction optimale (transformation de ces groupes en groupes effecteurs). Cette situation où les organisations d'encadrement du public servent la propagande de masse, rejoint en pratique la situation où la propagande de masse est au service de ces organisations, et simple adjuvant à leur action. Difficile est alors le partage entre ce qui relève encore du cinéma politique, et ce qui n'est que politique.

Paragraphe 2 : L'ORGANISATION DES PUBLICS

Des phénomènes de conscience découlent naturellement d'une certaine pratique, qui subit éventuellement tels ou tels conditionnements ; ces phénomènes de conscience, à leur tour, constituent une sorte de « surdétermination »[121], qui ne saurait être sous-estimée. Cette surdétermination par la conscience est d'autant plus forte que l'individu participe plus activement à la vie politique, sociale, etc. Application : la conscience politique du spectateur de cinéma sera d'autant plus « surdéterminante » que ce dernier participera plus activement à des actions politiques en rapport avec le cinéma. Mais se proposer un tel programme, c'est renoncer à considérer « le » public, et c'est d'abord prendre la mesure de la différenciation « des » publics ; c'est ensuite procéder à l'association des spectateurs et à la liaison des publics (par les ciné-clubs, la presse, les festivals..) ; à la limite, l'encadrement des publics et l'encadrement politique des citoyens se confondent dans l'action.

Mesure rapide doit d'abord être prise de la différenciation des publics. La production nationale s'adresse à des publics potentiels qui ne sont pas tous inclus dans le cadre national, et il est évident qu'il y a des systèmes de filtration cinématographiques nationaux (des images, des mots, des significations, etc.). A l'intérieur du public national, il nous semble qu'il faille tenir compte de deux facteurs : d'une part, de la situation économique, sociale, etc., des groupes à l'intérieur de la totalité nationale découlent des vues particulières sur la politique, le cinéma,

120. Ellul, op. cit., p. 39.
121. Fougeyrollas, La conscience politique dans la France contemporaine, op. cit., p. 13.

et les rapports de la première et du second, la situation politique dominante ou politiquement refoulée de chacun de ces groupes ayant une importance particulière[122] ; d'autre part, d'une manière différente, complémentaire, le film n'est pas un élément « neutre » à cet égard : au cinéma aussi, malgré les caractères particuliers de la production, est vrai ce que le professeur Candido écrit de l'activité de l'artiste en général : « L'activité de l'artiste stimule la différenciation des groupes ; la création des œuvres modifie les ressources de la communication expressive ; les œuvres organisent et délimitent le public »[123]. Sans doute l'observation doit être fortement nuancée, en étant précisée : le goût du public et son éducation conditionnent plus la création cinématographique que la création dans les autres arts, quels qu'ils soient[124], ce qui ne permet pas de se représenter les publics virtuels de films virtuels comme malléables à discrétion par l'offre filmique. Le souci d'être compris par beaucoup limite l'utilisation de certains procédés, et la réalisation de certaines œuvres. Pourtant, même au cinéma, des publics s'organisent autour de signes typiques, d'indices caractéristiques, essentiels ou marginaux. La différenciation des publics, qui a toujours existé, est devenue en France un phénomène massif et essentiel lorsque la crise du « cinéma moyen », et diverses autres causes, ont amené le cinéma lui-même, la production, à se différencier plus ou moins nettement en cinéma à grand spectacle, cinéma moyen, et cinéma d'auteurs. Prenant appui sur une éducation du public qui portait ses fruits, au moyen des ciné-clubs, de la Cinémathèque, des circuits d'art et d'essai, une sorte de cristallisation des publics s'est alors réalisée autour d'une part de la « Nouvelle vague », puis de telle ou telle « école » ou de tel ou tel réalisateur du nouveau cinéma, d'autre part autour d'un certain nombre de films du cinéma dit « classique » ou « moyen ». Peut-on reprendre, pour la France, la distinction italienne des films « populaires » et des films « non-conformistes » ? Il s'est trouvé que des films non-conformistes ont emporté, un temps, une grande popularité (sans que là soit l'essentiel des recettes, spécialement intérieures). C'est la constitution de ces publics particuliers, malgré tout loin d'être négligeables, qui a freiné la crise de fréquentation et con-

122. Lukic, op. cit., pp. 79-80.
123. Candido, « Art et Société », op. cit., p. 136.
124. En ce sens : B. Balasz, Theory of the Film, Londres, Dennis Dobson, Ltd, 1952, p. 19.

tribué encore plus à l'évolution de cette fréquentation dans le sens d'une élévation du niveau social du public. La « Nouvelle vague » était certes le fruit d'une dialectique entre des équipes de critiques et la réalisation effective, mais elle exprimait aussi des rapports nouveaux entre le film et les spectateurs, favorisant ou supposant des « courants », des échanges, un soutien, une « compréhension » passionnée et souvent documentée. Ce cinéma ne se projette plus dans n'importe quelles salles : des habitudes se créent, s'institutionnalisent même parfois : dès 1955, était fondée l'Association des Cinémas d'Art, de Répertoire et d'Essai, cinémas dont les critères devaient être ultérieurement codifiés par décret et qui, passant en dix ans de cinq à dix à Paris, devaient avoir, en 1965, le plus fort pourcentage d'occupation des salles dans la capitale[125].

Peut-être est-ce un « tort », d'un point de vue d'art cinématographique, de parler du cinéma pour l'élite, de salles spéciales, de films d'essai, s'il faut vraiment au cinéma, pour être lui-même, ses « cent millions d'yeux », suivant l'expression de Jean Epstein ? Pourtant, même si à long terme la création, reconnue par le Ministère de l'Education nationale, d'une Association nationale des Professeurs pour la promotion de la culture cinématographique dans l'Université, doit résoudre cette opposition, dans l'immédiat elle la renforce. La distorsion croissante entre les circuits commerciaux et les divers circuits d'art et d'essai présente d'ailleurs des aspects négatifs (ne place-t-elle pas le cinéma de qualité dans un « ghetto » essentiellement intellectuel, bourgeois et parisien ? tout en renforçant la bonne conscience de la plupart des directeurs de salles), comme aussi des aspects positifs, d'élévation du niveau culturel, qui ouvrent des possibilités de débats de fond.

De toute façon, il faut bien relever que l'offre cinématographique a toujours délimité plus ou moins délibérément certains publics : l'importance de la diffusion de courts-métrages, pour la France d'Outre-Mer, sous la IV[e] République[126], la reconstruction prioritaire des salles par les Alliés en 1945 en Allemagne, les listes « Jeunesse et Famille », constituent autant d'exemples, d'un premier type, de même que l'expérience faite en France, encore que sans lendemains, d'actualités cinématographiques

125. 36 % contre 22 % pour les autres types de salles. Cinéma 66, n° 102, p. 24. Sur l'Art et l'Essai, voir, Les Cahiers du Cinéma, n° 161-162, janv. 65, pp. 120-123.
126. Voir M. de Hubsch, Revue administrative, juillet-août 1951, p. 396.

pour enfants[127] ; et un autre type de délimitation qui n'est pas nouvelle, c'est, d'une manière analogue à la présentation à la campagne d'ustensiles démodés, sous-produits de la production progressive et de masse, et de prestations de service de second ordre, la présentation de films de second ordre, ou largement décalés dans le temps : une délimitation de public de cet ordre signifie à la fois ségrégation sociale, et aussi acculturation relative (déségrégation) ; enfin, un troisième type de différencation de public, c'est la formation de ce public selon des critères sociaux, idéologiques et de pratique militante : l' « agit-prop » au cinéma, analogue à la façon dont la concevait Piscator au théâtre[128] : « Les artistes sont coupés des masses, les œuvres d'art sont devenues des *Valeurs en bourse*, réservées à une soi-disant élite. C'est donc par le moyen de contacts directs et permanents avec les travailleurs, que les artistes pourront répondre avec efficacité aux besoins culturels des masses et, avec elles, établir de nouveaux *échanges*, idéologiques et économiques[129] ».

L'association des spectateurs, leur liaison, est recherchée d'abord au moyen d'un groupement connu de longue date, mais qui après 1945 fut considéré comme le groupement naturel des spectateurs de films : le ciné-club. Retrouvant la tradition des ciné-clubs d'avant-guere, plus ou moins « engagés » pour la plupart (« Avant-Garde », « Amis de Spartacus », etc.), les cinéphiles se donnent à la Libération, une organisation, la Fédération nationale des Ciné-clubs, dont le secrétaire, J. P. Barrot, est d'autre part le rédacteur en chef de l' « Ecran Français » (qui passera bientôt sous contrôle communiste, puis sera absorbé par « Les Lettres françaises ») ; la Fédération ne dissimulait nullement ses sympathies de « gauche », elle publiait la revue « Ciné-Club »[130]. L'organisation des Ciné-clubs suit une courbe de progression rapide : un en novembre 44, six en mars 45, douze en juin, quatre-vingt trois en juin 46, cent trente en juin 47 ; le nombre des adhérents suit une courbe analogue (pour la seule Fédération Française des Ciné-Clubs : 400 adhérents en novembre 44, 50.000 en juin 46, plus de 100.000 en 1948, etc.).

---

127. L'expérience avait été concluante. Voir Raoul Dubois, « Cinéma et Société », Informations sociales, juin 1960, n° 61, p. 57. Des actualités cinématographiques à l'intention de publics juvéniles sont éditées régulièrement en U.R.S.S., Grande Bretagne et Pologne.

128. Voir « Le Monde », 1er avril 1966, p. 14.

129. L'opposition artistique, supplément au n° 2.

130. Le Cinéma et la Presse, op. cit., p. 92.

On estime que le nombre des postes de projection non-commerciale, qui ont tous plus ou moins certains caractères de « ciné-clubs », dépasse les 10.000[131]. Ces ciné-clubs et autres postes de représentation non commerciale sont de style et d'orientation très divers, depuis le ciné-club très « institutionnalisé » et à public bourgeois, animé par des notables locaux, de la petite ville de province jusqu'aux ciné-clubs les plus diversement engagés : Ciné-club Amitié de l'E.S.C. ; Ciné-club Action[132] ; Ciné-club Action de Marseille[133] ; Ciné-club U.J.C.F.-U.J.F.F. (X^e) ; « Lundis cinématographiques » du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers ; etc. Tout un faisceau de facteurs va dans le sens d'une politisation accrue d'une partie du secteur des ciné-clubs, en France : la programmation, de plus en plus, de films récents entraîne des diversifications (création de sections « classiques », d'Amis de la Cinémathèque), la pluralité des ciné-clubs dans les villes importantes, la création de la formule du « Cinéma National Populaire »... Mais même les ciné-clubs « modérés » affichent des prétentions « culturelles » qui ne sont pas dépourvues de signification politique, lorsqu'ils cherchent à mettre en jeu, grâce à la culture cinématographique, des systèmes de défense par le spectateur. Déjà, il avait été remarqué que « la certitude que toute discussion, que tout échange sont impossibles entre l'écran et la salle, donnant à chacun le sentiment de la vanité d'une intervention, paralyse insensiblement le sens critique et prédispose l'esprit à la soumission »[134]. Les partisans actifs de la diffusion de la culture cinématographique vont au-delà, mettent en cause l'ensemble des propagandes plus ou moins insidieuses que véhicule le film, et veulent en prémunir l' « honnête homme » de notre siècle[135], tant par l'esprit critique

---

131. D'après les sources C.N.C., le nombre des Fédérations habilitées à diffuser la culture par le film fut, en 1968 : 10 ; au 31 décembre, 12 824 associations étaient recensées, groupant 1 015 000 adhérents. Il y eut, en 1968, 61 967 programmes, plus 2 187 programmes de courts métrages, 1 046 262 entrées pour le 35 mm et 5 843 517 entrées pour le 16 mm.

132. 7, rue du Cardinal Mercier, Paris 17^e

133. Voir : L'opposition artistique, n° 1 (nouvelle série), décembre 67, p. 7.

134. Lang, op. cit., p. 51.

135. « La culture cinématographique n'est pas seulement nécessaire à un meilleur discernement, à une plus riche jouissance des œuvres de qualité, elle l'est aussi à la conscience des idées que le film vise à introduire dans notre conscience sous l'alibi fallacieux de la réalité. Je ne parle pas seulement des films explicitement de propagande, leur étiquette les dénonce déjà à notre attention, mais de presque tous les films qui, d'une manière ou d'une autre sont aussi implicitement de propagande. Propagande pas toujours systématique et calculée, répondant à un mot d'ordre précis, mais expression diffuse d'un mode de vie, d'une morale, confirmation subtile des valeurs d'un régime ou d'une civilisation ; qu'il accepte ou qu'il refuse ces idéologies implicites, l'homme cultivé doit du moins le faire

que par le soutien à certaines valeurs, dès lors imposées aux producteurs, commerçants et autorités publiques : « Les ciné-clubs continuent à assurer un lien, fragile certes, mais efficace, entre une fraction du public et les gens de cinéma. Contact personnel sous forme de présentation de réalisateurs, d'acteurs, de techniciens, sous forme de rencontres, de galas, d'interviews, etc. Contact élargi, renforcé par un long effort d'information sur les questions auxquelles les cinéastes ont à faire face, telles la censure et la liberté d'expression ; sur ce dernier point les ciné-clubs, au recrutèment pourtant en majorité petit-bourgeois, manifestent une vigilance sans défaillance. Il en va de même pour tout ce qui touche à la situation économique du cinéma français ; dès qu'apparaît une menace, on peut compter sur une large partie du public », écrit un animateur éminent[136]. On comprend mal, il est vrai, le « pourtant » qui marque une réserve où point un étonnement ; au contraire pris tout à fait globalement, c'est le caractère « petit bourgeois », selon l'expression de Pierre Billard, du recrutement du mouvement qui nous paraît donner une grande cohérence aux prises de position libérales et « généreuses » sus-mentionnées. On comprend, mais après interprétation, le rapport de consécution et de « réflexion » que d'autres établissent entre la production cinématographique d'une part, l'aliénation politique et l'organisation du public d'autre part : « La production cinématographique est plus ou moins le reflet de son aliénation politique... » écrivent les rédacteurs, marxistes avoués, du « Miroir du Cinéma »[137] : on s'attendrait plutôt, stricto sensu, que ce soit l'aliénation politique de ce cinéma qui soit, si tant est qu'on puisse ainsi s'exprimer, le « reflet » des conditions économiques de sa production ; mais renverser l'ordre de la causalité marxiste habituelle a l'avantage pour la revue, de pouvoir donner à ses lecteurs un objectif exaltant mais encore accessible : « Que les plus conscients spectateurs se groupent autour de « Miroir du Cinéma » et des revues progressistes... Que les cinéphiles se groupent dans les ciné-clubs existants... ».

La presse est en effet un moyen efficace de liaison des publics, soit des publics « virtuels », soit des publics effectivement groupés dans des salles ou dans les associations dites « ciné-clubs ». La presse est donc utilisée aussi bien pour

---

sciemment ». A. Bazin, « Le langage de notre temps », Regards neufs sur le cinéma, op. cit., p. 17.

136. Pierre Billard, Regards neufs sur le cinéma, op. cit., pp. 257-258.

137. Miroir du cinéma, nº 4, Printemps 63, p. 5.

influencer les masses dans un sens quelconque au sujet d'un film ou d'un auteur ou d'un genre cinématographique, que pour renforcer les solidarités des associations culturelles de cinéphiles. Sans parler de la mue profonde, à la Libération, de la presse spécialisée à caractère corporatif[138], la période voit s'ouvrir, dans chacune des nombreuses publications issues de la Résistance, une rubrique cinématographique, dont l'incompétence technique est fréquente, tout autant que le souci de politisation. Quelques années plus tard, sans qu'il y ait une véritable rupture, ce sont surtout des campagnes d'envergure de la grande presse sur des problèmes en rapport avec le cinéma qui retiennent l'attention (campagnes contre la pénétration communiste dans les milieux de cinéma, contre l'invasion des films américains, pour la moralisation de la production, etc.). La campagne du quotidien de tendance R.P.F. « Ce Matin-Le Pays », à la fin de 1951 et au début de 1952 contre le Directeur général du C.N.C., accusé de nourrir des « sympathies communistes » et d'avoir des « obligés parlementaires » (dont les noms étaient cités) fut politique sans la moindre ambiguïté, et entretint une agitation pendant plusieurs mois autour du C.N.C.

Mais les critiques ne sont pas à l'abri des soupçons et des reproches. Il est certain, matériellement, qu'un critique consciencieux ne peut jamais voir, au maximum, qu'environ un cinquième des films projetés ; il est non moins certain que la critique cinématographique subit les influences diversement efficaces d'amitiés journalistiques, mondaines, religieuses, etc. Doit-on dire qu'elle en est « faussée » ?[139] Elle l'est incontestablement lorsque le commerce et la publicité exercent une pression directe sur l'organe de presse qui reçoit la critique cinématographique. Ainsi, un déjeuner réunit en 1958 les dirigeants du Syndicat des Producteurs et les principaux responsables des grands journaux et des agences de publicité. Au procès-verbal de l'entretien, il était porté que les représentants des journaux avaient « accepté qu'aucune critique de nature à porter préjudice à la carrière commerciale d'un film ne soit insérée dans les journaux pendant la période où des « pavés » publicitaires seraient publiés pour le film », ce qui nourrissait la satisfaction du Syndicat des Produc-

138. Voir Le Cinéma et la Presse, op. cit., p. 89.

139. « On soupçonne le critique de mauvaise foi. Ou alors les critères de valeur échappent au spectateur moyen. Et puis tant de notions interviennent, étrangères au film, la Politique, le Snobisme... », R. Brenot, « Le cinéma malade de la critique », Cinéma 66, nº 106, p. 95.

teurs et Exportateurs de films français, qui pouvait écrire dans son Bulletin, n° 128, du 15 juin 1958 : « Si, comme nous avons tout lieu de le penser, ces dispositions sont appliquées, les intérêts en cause se trouveront respectés »... C'est notamment pour se prémunir, autant que faire se peut, contre des pressions de ce genre que les critiques de cinéma se groupent en une association qui, dissoute par les autorités allemandes, fut reconstituée en 1945 (Association française de la critique de cinéma), et trouve sa forme actuelle en 1952 (Association française de la critique de cinéma et de télévision). Mais les « faussements » qui peuvent résulter pour la critique de tels « arrangements » entre producteurs, distributeurs, agents de publicité et directeurs de journaux, sont moins sensibles, par nature, au public, que les parti-pris qui peuvent être mis en relation avec les préférences idéologiques (esthétiques ou politiques) des organes supports. Des publications « indépendantes », qui cherchent à garder une certaine modération de jugement, à maintenir une certaine distance entre la critique et l'interprétation linéairement politique d'un film, échappent évidemment, pour l'essentiel, à ces reproches contraires : par exemple, « Etudes cinématographiques », dans la tradition universitaire de la critique ; ou encore, la revue des ciné-clubs de la Fédération française des Ciné-clubs (« Ciné-club » d'octobre 1947 à mars 1951 ; puis « Cinéma 55 », à partir d'octobre 1954 ; cette revue tirera à plus de 28.000 exemplaires en 1964, dont 5.600 abonnés). Mais on ne peut pas dire que « Cinéma (55, 56, etc.) » ait jamais été, à aucune période, politiquement « neutre », même si son orientation « de gauche », « libérale », « progressiste » a souffert parfois des pudeurs, des prudences et des ambiguïtés : la guerre d'Algérie, le « dégel » à l'Est, la guerre du Vietnam, les problèmes de civilisation, y ont trouvé un écho particulier.

Toutefois, sur le plan des masses, ce sont l'organisation de l'Eglise et l'organisation communiste qui s'imposent, sur toute la période, en matière de liaison des spectateurs notamment par la presse. Le réseau de l'Eglise est serré et diversifié : mentionnons le S.D.P. (Service de Diffusion et de Propagande) de la Vie catholique illustrée et de Radio-Cinéma-Télévision (Télérama) ; le réseau « Film et Famille », appuyé sur la revue du même nom ; la Revue internationale du Cinéma, publiée à Paris, organe de l'Office catholique international du Cinéma (O.C.I.C.), dont le rédacteur en chef est le R.P. Emm. Flipo. Il faut noter tout particulièrement le rôle efficace joué d'une part par les critiques cinématographiques de Stanislas Fumet (Louis Dulac)

dans la Vie catholique illustrée et d'autre part par la revue Télérama, sous contrôle dominicain (Directeur : R.P. R. Pichard). D'un autre côté, l'influence de la presse communiste est, du point de vue cinématographique, très importante, mais beaucoup plus concentrée. « L'Ecran Français », créé à la Libération sur une base politique de gauche devait progressivement se transformer en organe qui défendait en toute circonstance la ligne du P.C.F. ; vers 1950, on peut le caractériser par son anti-américanisme, sur lequel est greffé un moralisme strict, son hypernationalisme, et l'exaltation des films « positifs » de l'Est ; en 1952, il est absorbé par l'hebdomadaire « Les Lettres françaises ». Précisément, cet hebdomadaire exercera, par la critique cinématographique de Georges Sadoul, une influence considérable sur la production, le public, et sans doute aussi la critique. Il arrivera, les dernières années, que les critiques cinématographiques des Lettres françaises et de l'Humanité ne soient pas concordantes, et soient même parfois, discordantes. Mais il est certain que ces deux journaux ont joué un rôle considérable dans la formation du goût, l' « éducation » idéologique et la cristallisation d'un large secteur du public français de cinéma.

Les Festivals cinématographiques sont un autre moyen de liaison des publics, des animateurs, des agitateurs. Les grands Festivals internationaux donnent lieu à des pressions et une exploitation diplomatiques qui sont certaines, même si elles ne sont pas toujours évidentes. La sélection des films présentés, puis l'attribution des prix, sont loin de répondre à des seuls soucis « esthétiques » : l'idéologie, la politique même parfois électorale[140], la raison d'Etat, les grands intérêts commerciaux, jouent leur rôle dans la partie. Un observateur s'en émeut : « A Cannes, à Venise, ce n'est pas le cinéma qui compte d'abord : c'est Jean XXIII, « L'Unità », Franco, l'amour-propre des ambassadeurs. Cannes et Venise sont bien les derniers feux d'un cinéma qui méprisait le cinéma, et qui en meurt »[141]. Mais n'en fut-il pas toujours ainsi ? C'est le Ministère français de l'Information qui n'hésite pas à écrire dans une publication officielle[142] : « Le Festival International du Film (Cannes) était prévu

140. A propos de l'affaire de « La bataille d'Alger », c'est un député des Alpes Maritimes qui dépose une question écrite demandant « s'il n'y a pas lieu désormais, de façon définitive, de cesser toute participation française au Festival de Venise ».

141. M. Cournot, « Les insurgés de Hyères », Le Nouvel Observateur, 4 mai 66, p. 40.

142. Ministère de l'Information, Le Cinéma Français, nº 2, 22 juin 1945, p. 1.

pour 1939. La France se proposait alors, par cette manifestation, de créer, face à la Biennale de Venise, désormais contrôlée par l'Axe, un centre d'attraction pour l'activité cinématographique mondiale ». Pour une fois, les choses sont exprimées sans détours. Les problèmes qui naissent périodiquement de l'équilibre politique délicat au sein du Conseil d'administration du Festival de Venise sont également notoires. La propension des Espagnols à prendre ombrage d'orientations politiques différentes de celles du « Mouvement » se marque fréquemment à San-Sebastien : la représentation de la France (« Les Honneurs de la guerre », de Jean Dewever) en souffrit en 1961. Elle explique aussi, en partie, que le Conseil d'administration du Festival de Cannes ait refusé, le jour même de sa sélection par la Commission officielle française, « La guerre est finie »[143]. D'une manière analogue, c'est à des manœuvres gouvernementales qu'il faut bien imputer qu' « Hiroshima mon amour » n'ait pas été présenté dans les Festivals : ni Cannes 1959, ni Moscou 1959, ni Mar del Planta 1960...[144]

Mais dans tous ces cas, on ne peut pas dire que l'objectif principal des interventions politiques soit de délimiter et d'encadrer un public ou un milieu de cinéphiles, de réalisateurs et de critiques : on peut seulement dire que ceci est un résultat, non négligeable mais annexe, des interventions politiques. Il en va différemment pour des rencontres très « engagées », et qui entretiennent une atmosphère de militantisme : comme le Festival de Berlin, traditionnellement « festival de guerre froide », où les discours d'ouverture sur les thèmes du Monde libre et de la Civilisation chrétienne ne le cèdent en rien à la projection des films présentés par Formose, le Portugal, etc. ; comme aussi le Festival de Leipzig (« Films du monde, pour la paix du monde ») qui attira un temps de nombreux films engagés.

Au contraire de tous ces grands festivals, les petits festivals internationaux et les rencontres nationales échappent plus largement à ces pressions diplomatiques, comme ils échappent plus aussi aux pressions corporatives, mais ils répondent plus souvent et mieux au désir d'établir ou de renforcer entre leurs participants (réalisateurs et spectateurs) des liens privilégiés à caractère parfois essentiellement politique. Le degré de leur politisation est variable, comme l'orientation de cette politisation,

---

143. Le Monde, 24-25 avril 1966.
144. V. Sadoul, Cinéma 64, n° 88, pp. 92-94.

selon la manifestation dont il s'agit et selon l'année. L'exigence d'un cinéma nouveau, indépendant (par rapport à la production commerciale) et de qualité, est à l'origine de la « Quinzaine du Cinéma d'Art et d'Essai » de Biarritz, de la « Semaine internationale de la Critique » de Cannes (où l'on constate une politisation croissante des films sélectionnés, des meilleurs notamment), du Festival de Poretta Terme (qui réunit chaque année critiques et journalistes de gauche), du « Festival du Jeune Cinéma » de Hyères, du Festival de Pesaro (en vue de la propagande des « films maudits »), du Congrès international du cinéma indépendant (organisé par la revue « Premier plan » et la Cinémathèque suisse), du Festival du « Film Libre » (Paris), du Festival de Tours (court-métrage), du Festival d'Evian (16 m/m), de la « Semaine du Film politique » organisée par Tribune socialiste dans le cadre du Cinéma National Populaire, etc.

A fortiori des rencontres plus limitées encore, stages, colloques, permettent parfois une « politisation » qui découle du procédé pédagogique, de la technique d'encadrement ; si les stages nationaux de la F.F.C.C. à l'Institut national d'Education populaire de Marly-le-Roi paraissent rester assez ouverts dans leur esprit, ils n'en permettent pas moins d'atteindre une relative homogénéité, en fait, touchant à l'appréciation des contenus à portée sociale et politique. De même, l'Eglise catholique organise de nombreuses journées d'étude, tant à Paris qu'en province, sur les problèmes cinématographiques, par l'intermédiaire de Télérama, ou du Centre culturel du Cinéma et de la Télévision (véritable école de militants), ou de la Fédération Loisirs et Culture cinématographiques (qui prend en charge des cours d'éducation cinématographique dans de très nombreux établissements scolaires)... Du côté communiste, les appels lancés pour intéresser les travailleurs, les jeunes notamment, aux problèmes du cinéma, sont globalement restés sans écho, par exemple à l'intérieur de la C.G.T. ; « Miroir du Cinéma » est l'une des rares exceptions qui associent d'une manière vivante lecteurs et spectateurs d'un point de vue militant. Les considérations avancées de ce côté-là pour expliquer l'échec[145] : les difficultés financières, d'autres activités militantes plus absorbantes, le manque de temps... ne sont qu'imparfaitement convaincantes. Ne serait-ce pas que le Parti communiste n'aurait qu'une confiance limitée dans l'orthodoxie des conclusions qui se dégageraient de libres

145. Daquin, op. cit., p. 72.

débats organisés dans le secteur du cinéma ? Ne craindrait-il pas que ces réunions et ces groupements de jeunes cinéphiles et de militants ne soient facilement contaminés par l'idéologie cinématographique, « révisionniste », ou par son pendant : le « gauchisme » ? Ne serait-ce pas aussi parce que problèmes politiques et passion du cinéma ont effectivement inspiré des tentatives de lier cinéphilie et pratique militante, mais aux frontières du Parti Communiste, et parfois contre lui ?

Sans doute ce n'était pas le cas du Comité d'Action du Spectacle qui, soutenu par la C.G.T., le F.U.A.J., l'U.N.E.F., « réunit les techniciens et les artistes de la radio, de la télévision, du cinéma, du théâtre, les critiques, les animateurs culturels, et les responsables des collectivités qui désirent participer aux luttes politiques de la classe ouvrière et de ses alliés, démocrates et républicains, en utilisant leurs moyens professionnels » ; les nombreuses activités du Comité d'Action du Spectacle (colloques, débats, journées d'étude, publications, réalisation de films, ciné-club, groupe artistique, etc.) eurent toujours un caractère conforme pour l'essentiel à la ligne du Parti, et en tout cas, jamais en contradiction flagrante. Le Comité des Jeunes du Spectacle, qui obtint le soutien effectif[146] du P.C.F., du P.S.U., du Mouvement de la Paix, du Comité Audin, des syndicats ouvriers et étudiants, des organisations de jeunesse, eût, pendant la guerre d'Algérie, une action plus ambiguë et certainement en flèche par rapport à celle du P.C.F. pendant la même période.

Mais c'est l'organisation de réseaux clandestins de diffusion de films sur la guerre d'Algérie qui polarisa, hors de la discipline du Parti communiste, un certain nombre de militants, communistes ou non (chrétiens notamment), et qui représenta le véritable secteur où se cherchait la fusion du cinéma et de la pratique militante. Les films en 35 m/m sont parfois prêtés, parfois on en tire des copies en 16 m/m qui sont vendues (pour que les saisies soient inopérantes, et que la diffusion en soit rendue possible par campagnes de presse[147] : le prix d'une copie en 16 m/m d'un court-métrage était voisin, en 1962 de 400 F). On cherche parfois à utiliser le « document » populaire, direct : c'est alors le 8 m/m qui accède à la dignité politique de support militant, comme par exemple les documents tournés en Algérie

146. Voir « Partisans », nº 3, février 1962, pp. 148-153.
147. L'opposition artistique, avril-mai 1966, nº 4, p. 9.

par des soldats du contingent et utilisés dans les réunions locales à l'occasion de grèves, etc.[148]. Des films comme « Sucre amer », « Octobre à Paris », « J'ai huit ans », plus tard : « Le ciel, la terre » et tous les autres films tournés au Sud ou au Nord-Vietnam, sont bien plus l'occasion de meetings politiques, de débats révolutionnaires, d'organisation clandestine ou semi-clandestine, d'expression affective de solidarités politiques, que des spectacles cinématographiques au sens habituel[149]. Même lorsque comme dans le cas de « J'ai huit ans », ou « Le ciel, la terre », ils ont un large soutien politique (la diffusion de « J'ai huit ans » fut facilitée par les publications suivantes : Partisans, Témoignage chrétien, Les Lettres françaises, Tribune socialiste, France observateur, France nouvelle, Libération, l'Humanité-Dimanche, l'Express, Vérité-Liberté, La Voie communiste, Positif ; celle du film de Joris Ivens par le Mouvement de la Paix, le P.C.F., le P.S.U., etc.), en fait ils servent surtout à la cristallisation affective des nouveaux groupes d'extrême-gauche.

Enfin, tout ce mouvement culmina lors des événements de mai-juin 1968 et dans les mois qui suivirent. Des groupes divers existaient, tel le Groupe d'Action cinématographique des Elèves de l'I.D.H.E.C., telle l'Association de Recherche cinématographique (A.R.C.), de tendance « marxiste-libertaire », qui se fondirent ou se fédérèrent, le 19 mai 1968, dans les « Etats Généraux du Cinéma », assemblée informelle de professionnels, d'amateurs et de militants qui se proposèrent d'une part un effort de réflexion tendant à la réorganisation des structures de la profession et de l'art cinématographique, d'autre part de filmer les événements qui se déroulaient alors dans la rue, dans les Facultés et dans les usines : dans cette seconde intention, les Etats Généraux créèrent une « Commission de réalisation » qui lança vingt-et-une équipes de réalisation dans le tournage sur le vif. Les règles fixées étaient que les films tournés devaient rester anonymes, ne pas rapporter de bénéfices à leurs auteurs, et venir alimenter un fonds commun de pellicule impressionnée.

Bientôt, dans le reflux du mouvement, une séparation s'opère chez les cinéastes des Etats Généraux ; les plus déterminés

---

148. Sur le 8 m/m : voir : P. L. Thirard, Miroir du Cinéma, n° 10-11, p. 36.

149. Voir les mécanismes d'utilisation militante qui est faite, par exemple, dans : Mouvement du Milliard pour le Vietnam, Bulletin d'information, février 1967, n° 4, p. 30. Des organismes tels que la « Coopérative de production et de distribution de films », ou « Loisirs et Vacances de la Jeunesse », ou le « Mouvement du Milliard » fournissent les comités, organisations et individus, pour une rétribution modique, en films, opérateurs et appareils de projection.

constituent soit une « Association des Etats Généraux du Cinéma », soit le groupe « Cinéma parallèle ». Des films sont montés, dès juin, à partir du fonds commun ; des réseaux de distribution et même de production sont organisés, en collaboration avec les comités d'action, des sections syndicales, des groupes révolutionnaires, certaines organisations étudiantes ou universitaires. Il n'est, pour le cas général, pas question de soumettre les films à la Commission de contrôle, de demander le visa de censure : ce serait, expliquent ces cinéastes, accepter le cadre du spectacle et de la légalité existante.

Les formules de projection sont diverses : « Universités populaires » pendant l'été 1968, coulisses des Festivals, Lycées à la rentrée, Maisons de Jeunes, etc. ; les séances, même privées, sont parfois interrompues par l'arrivée de la police (Feldkirch, Toulouse, Vanves, Melun, etc.). Une autre formule est expérimentée pour déjouer la répression : le « ciné-tract », assemblage de brèves séquences, de plans-fixes, de slogans, dure deux à trois minutes ; il est projeté par surprise, par un petit commando, dans une salle commerciale ; la brièveté de la projection permet la fuite avant l'arrivée de la police.

Le cinéma militant ne devient-il pas alors... un militantisme pur et simple ? C'est aussi la question qu'amène à poser l'étude d' « Alerte au cinéma », petit manuel d'action catholique, quoique les procédés par lesquels est utilisé le « prétexte » cinématographique soient assez différents du militantisme d'extrême-gauche. Le rédacteur du manuel répond d'ailleurs par ailleurs par une identification qui montre bien que, dans son esprit, les activités cinématographiques ne sont pas spécifiques : « L'action du militant de presse et l'action du militant de cinéma ou de télévision représentent en fait une seule et même tâche »[150]. Quant aux procédés techniques, ils sont ceux-là mêmes qu'utilise traditionnellement l'encadrement politique de masse : quadrillage, prospection, conditionnement psychologique, etc. « Après avoir « climatisé » un quartier par des actions variées concernant le cinéma, il est possible d'entreprendre une diffusion systématique de Radio-Ciné-Télévision. Il faut faire un repérage des familles qui semblent porter un intérêt plus marqué aux questions de cinéma. Il serait bon de prévoir le renouvellement des abonnements par le soin des comités paroissiaux. Cela permettait d'avoir le contrôle des abonnés dans la parois-

150. Alerte au cinéma, op. cit., p. 53.

se, en même temps que les militants continueraient à garder un minimum de contact avec les lecteurs »...[151] Une observation importante découle de ces données : si dans divers secteurs d'opinion, le cinéma tend à être confondu (prétexte, instrument, secteur) avec un militantisme politique ou un militantisme social (religieux), il n'en reste pas moins que seule jusqu'à mai 1968, l'action catholique envisage ce militantisme dans des principes d'organisation et des moyens tels qu'on puisse dire qu'il s'agit, systématiquement, d'un encadrement de masse. Les marxistes, de quelque obédience que ce soit, s'ils n'étaient pas indifférents, en étaient jusque là à concevoir un encadrement de masse, d'ailleurs davantage tourné vers la réalisation que vers la consommation, mais comme un idéal, et au conditionnel-mode : « Il semble que pour établir une sorte de cadastre social de la France, le rôle des organisations politiques, des organisations syndicales, des organisations culturelles diverses pourrait être d'un très grand apport. Alors, en marge ou en complément plutôt du « grand » cinéma, du cinéma commercialisé, du cinéma des « Champs-Elysées » existerait un cinéma, moins luxueux certes, moins brillant, mais plus proche du réel, plus ancré dans l'authenticité de la vie sociale »[152].

Hélas ! Le plus souvent lorsque les grandes organisations politiques, sociales, religieuses se préoccupent de mettre en mouvement leurs adhérents et les masses qu'ils encadrent, pourquoi faut-il que ce soit souvent dans l'intention répressive de nuire à un film, d'en empêcher la projection paisible (qu'il s'agisse, aussi bien, d' « Un homme marche dans la ville », que du « Blé en herbe ») et, soit par des pressions officieuses, soit par des « initiatives locales, (des) contacts et (des) résolutions pris entre gens de partis politiques ou d'opinions convenables »[153], d'opposer des intolérances réciproques ? Serait-ce que la force de l'autorité, voire l'autorité de la force, paraît plus sûre aux propagandes de masse que l'art de convaincre les hommes ? Ce serait une erreur ; car si le cinéma ne refuse pas le combat, bien au contraire, il est aussi infiniment compréhensif, puisqu'il « répond dans son essence et ses réalités profondes aux grandes formes d'expression collectives : art d'espace et de temps,

151. Op. cit., pp. 61-62.
152. Albert Cervoni, « Histoire et montage », Image et Son, nº 188, p. 70.
153. Positif, éditorial, nº 34, mai 1960, p. 2.

universel et international... »[154]. D'autres propagandes pourraient alors venir, d'un esprit différent, qui s'appuieraient sur cette force positive d'un art révolutionnaire.

Car le cinéma ne refuse pas les combats.

154. Léon Moussinac, op. cit., p. 73.

6 THÉMATIQUES

« Le chagrin du cœur se fait colère
et la colère cri ».

J. L. BORY

Il est difficile de prendre la mesure de la politique manifeste (délibérée, ou en tout cas, présente) dans les films. La nature de l'œuvre cinématographique fait qu'elle exprime, plus souvent, d'une manière latente, virtuelle, un projet, un consensus, plutôt qu'elle n'est la « cristallisation » éblouissante, révélatrice, mobilisatrice, de ce projet ou de ce consensus donnés. Certains en déduisent un manque, une carence[1], d'autres regrettent de ne pouvoir mieux asseoir des considérations sur la structure de classe de tel film, ou des films de tel auteur, ou de telle production.

Sans doute, la majeure partie de la production se veut-elle « apolitique », ainsi qu'il a été vu, et éloignée du « controversé », sans doute aussi la difficulté d'apprécier les éléments mêmes d'une politisation explicite est-elle réelle : cette politisation explicite n'en existe pas moins au niveau *apparemment* le plus significatif : celui des thèmes. On doit même prendre garde que le choix de thèmes explicitement politiques ou bien le traitement de ces thèmes peut être éventuellement disproportionné, pour des raisons multiples, par rapport aux problèmes réels qui

1. « Et le cinéma, plus spécialement notre cinéma, qu'a-t-il traduit de ces grands bouleversements, de nos désirs, de nos élans, de nos angoisses ? Rien, presque rien », Mesnil, Esprit, juin 1960, p. 980.

se posent dans la réalité sociale. En d'autres termes, quant au contenu de politique partisane et controversée des films français, qui est en même temps un contenu de politique dissociative, il apparaît que le cinéma exagère parfois les traits de certains problèmes, ou plus encore la place relative de ces problèmes, par rapport aux problèmes politiques et sociaux de la France. Pour prendre un exemple, les films ne font qu'exceptionnellement une place aux isolats (génétiques et démographiques)[2] en tant que tels : on a remarqué qu'ils représentaient plus fréquemment soit la velléité d'évasion de l'isolat, soit les rapports conflictuels de l'intégration dans l'isolat par rapport aux autres intégrations. On ne suppose pas ici que certains problèmes ne sont pas, par « nature », cinématographiques ; on se borne à constater que le cinéma favorise globalement l'intégration sociale[3], du fait de ses conditions de production, de commercialisation et de consommation par le public, du fait de la censure, et qu'en fait d'agonistique manifeste, qui est résiduelle et toujours nocive par rapport à la marchandise autant qu'elle est souvent principale et essentielle par rapport à l'art, il ne traite que de quelques problèmes, qui sont tout naturellement grossis dans leurs proportions par leur caractère d'isolement dans la masse de la production et dans la masse des « problèmes » de la société. Il est à rappeler aussi que les dispositions psychologiques et de conscience politique convenables permettent de donner un sens de politique agonistique à des données filmiques neutres ou intégrantes, tout comme la présentation apparemment brute de données positives peut avoir une portée démystificatrice considérable. Notamment, un mouvement double de rencontre entre les préoccupations les plus graves, encore que souvent obscures, de l'homme moderne et du cinéma s'ajoute à l'ambivalence de l'image : d'un côté, notre époque technicienne évacue l'angoisse vers le cinéma, qui représente alors pour les contemporains un produit de la technique et en même temps une zone franche de l'illusoire et de l'irrationnel ; d'un autre côté, le cinéma ainsi devenu un vecteur de nos plus profondes insécurités, en est renforcé dans son succès psychologique et, en retour, dans sa qualité de milieu réfractant de l'angoisse moderne. Mais, comme les autres modes d'expression artistique (mises à part, peut-être, certaines

2. Cf. Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, op. cit., p. 324.
3. Cf. Première partie : Agonistique refoulée.

architectures), le cinéma français transpose le général en particulier, et ce qui est problème politique ou social d'un ensemble vaste en problème ou situation d'un ensemble beaucoup plus réduit, voire la plupart du temps en situations individuelles ou interindividuelles : c'est donc du concret que, le plus souvent, il faut remonter à l'abstrait, c'est de l'exemple ou même de l'incidente qu'il faut induire le projet idéologique ou l'effet de propagande.

Ainsi, ces conditions, quoiqu'elles accroissent la difficulté de l'étude, ne doivent pas amener à un constat de carence. Mais le cinéma constitue à certains égards un système « spécifique » (relativement), et l'ajustement et le poids relatifs des thèmes conflictuels dépendent de cette « spécificité », ils y sont ce qu'ils ne seraient point, éventuellement, dans le « système » des conflits et des ajustements politiques réels. Probablement traduit-il d'une manière plus approchée la représentation que se font les foules de la politique, plutôt qu'il ne montre les mécanismes institutionnels ou même les processus réels de prise de décisions : car l'image est en général au service des « facteurs psychologiques » qui résument, pour beaucoup, le combat politique[4] Sous cette réserve, on trouve dans le film la thématique de la droite, et la thématique de la gauche ; mais ces expressions ne sont-elles pas à la fois trop larges et trop étroites ? Trop larges, parce que les films « de droite » représentent plus un tempérament ou une volonté qu'une « doctrine », parce que la droite réelle, socialement, culturellement et politiquement située, serait plutôt le sujet des films « de gauche » : n'est-ce pas au fond le facisme, l'esprit fasciste, la volonté fasciste, la primarité et la robustesse fascistes, que tendent à exalter les films où la politique est manifeste et manifestement « de droite » ? Il faut alors appeler les choses par leur nom. Peut-être la création artistique exclut-elle que les cinéastes réalisent des films qui soient à la fois ouvertement politiques et conservateurs, peut-être la condition d'intellectuel exige-t-elle la fascination fasciste ou fascisante ? Les films conservateurs, au fond, ce sont la vaste marée des films « apolitiques » de la production commerciale courante. Trop étroites, ces expressions pourraient l'être, si l'on ne les nuançait de toute la puissance d'équivoque que portent en elles aussi bien l'image cinématographique que — déjà — la réalité multiforme et en devenir qu'il s'agit de re-

4. Cf. Duverger, Introduction à la politique, op. cit., p. 53.

présenter : il ne s'agit pas seulement de relever que cette réalité est un complexe de forces différentes et éventuellement opposées, il s'agit aussi de saisir cette ambiguïté « nécessaire » dans l'œil, le cœur et l'esprit du cinéaste, et comme le cinéma n'est qu'une praxis très indirecte, l'ambiguïté ne se résoud que très partiellement dans la réalisation de l'œuvre[5]. Au surplus, il est fréquent de rencontrer dans la conscience politique française, un consensus « négatif », en l'occurrence hostile à l'Etat, qui procède des mythologies ou idéologies « de gauche » aussi bien que « de droite » : faut-il regretter une telle rencontre de forces autrement contraires ? Ce pourrait être une conséquence d'une telle conjonction, qu'au cinéma, fréquemment, la révolte l'emporte sur la légalité (sans nier d'autres causalités, tendant aux mêmes effets). A propos d'un scandale d'une République défunte, M. André Malraux traçait naguère la sombre description de ce qu'il appelait « le Palais Béant »[6] : « Dans l'ombre funèbre projetée par ce minuscule démon, grouille un pugilat inextricable : lutte des états-majors, lutte des polices, lutte des administrations, lutte des sociétés anonymes, lutte des partis » ; on comprend qu'un tel tableau retienne l'attention du moraliste, si celui-ci se trouve en situation de réaliser une œuvre cinématographique, et qu'il suscite la protestation confondue des volontarismes, des idéalisations, des combats fascistes ou démocratiques...

Mais cette thématique, en quelque sorte de la tradition politique (démocratie, fascisme), conforme aux catégories de « la politique », n'est pas la seule expression de politique manifeste dans les films (et tout particulièrement dans les films français) : s'y ajoute toute une thématique dont il serait spécieux de prétendre qu'elle ne serait pas politique, mais qu'il serait difficile de faire entrer dans les cadres du métalangage traditionnel de la politique, et pour une raison essentielle : c'est qu'il s'agit de la thématique de la modernité ou du modernisme[7], mais vue (en

5. Cf. mutatis mutandis : Roger Caillois, op. cit., p. 39 : « Toute force, à l'état latent, provoque à la fois le désir et la crainte, suscite chez le fidèle la peur qu'elle vienne à sa défaite, l'espoir qu'elle vienne à son secours. Mais chaque fois qu'elle se manifeste, c'est dans un seul sens, comme source de bénédictions ou comme foyer se malédictions. Virtuelle, elle est ambiguë ; en passant à l'acte, elle devient univoque ».

6. A. Malraux, « Le Palais Béant », Carrefour, 28 février 1950, p. 1.

7. Cf. Henri Lefebvre, Introduction à la Modernité, op. cit., pp. 9 et 10 : « Par **Modernisme,** nous entendons la conscience que prirent d'elles-mêmes, les époques, les périodes, les générations successives ; le modernisme consiste donc en phénomènes de conscience, en images et projections de soi, en exaltations faites de

ce qui concerne le cinéma) sous l'angle quasi exclusif de l'aliénation : aliénation économique et sociale, sexuelle, psychologique, psychiatrique, technique, pour certains auteurs, et aspects différents d'une même aliénation pour d'autres auteurs ou d'autres œuvres. Naturellement, ce qui est universellement contesté, de ce côté-ci, c'est peut-être moins la « norme de pacification » au niveau global des sociétés industrielles (que dégage M. Raymond Aron) en elle-même, que l'idée sous-jacente ou explicite que cette pacification serait une pacification « en profondeur » ; au contraire, nombreux sont les films français du jeune cinéma qui contestent que les standards de vie des sociétés industrielles avancées constituent un modèle valable de développement humain et social pour conduire à une pacification réelle et non pas à une répression ou une réduction abiotique. S'il était vrai que la société tende à devenir « totalitaire », sans doute serait-ce l'*art* qui serait la dernière filière d'évasion ou le dernier foyer de subversion, alors pourtant que l'art serait déjà en partie « manipulé » et participerait de la « manipulation » : il faut se garder, de toute façon, de sous-estimer la portée, sur ce terrain, des modes de communication esthétique : allégorique et fantastique par la signification, concrète et réaliste par le signe utilisé, ou bien l'inverse, et en tout cas rarement univoque, l'image cinématographique, nous le verrons, peut beaucoup, dès lors qu'elle ne se propose pas de « traduire » des idées abstraites ou des positions catégoriques, mais les préoccupations les plus obsédantes d'une génération ou d'une société. Mais il faut avoir étudié la thématique de la tradition politique, pour faire la part de la thématique de l'aliénation, dans l'interprétation politique du cinéma.

---

beaucoup d'illusions et d'un peu de perspicacité. Le Modernisme est un fait sociologique et idéologique. Par **Modernité,** nous entendons au contraire une réflexion commençante, une ébauche plus ou moins poussée de critique et d'autocritique, une tentative de connaissance. Nous l'atteignons dans une suite de textes et de documents qui portent l'empreinte de leur époque et cependant dépassent l'incitation de la mode et l'excitation de la nouveauté. La Modernité diffère du Modernisme comme un concept en voie de formulation dans la société diffère des phénomènes sociaux, comme une réflexion diffère des faits ».

SECTION 1

THÉMATIQUE DE LA TRADITION POLITIQUE

Mise en scène ou scénario, cinéma d'épiderme ou film à thèse, spectateur subjugué ou spectateur « agissant » ; les frontières, multiples, sont pourtant sensiblement en superposition. Peut-on tenter de séparer le bon grain de l'ivraie ?

Paragraphe 1 : LA TENTATION FASCISTE

« Si les films de droite étalent moins outrageusement leur propagande (que sous Vichy), force est de constater qu'ils constituent, avec l'insignifiant et le prétendu neutre, l'énorme majorité de la production française », écrit un critique[8] ; sans suivre nécessairement un tel jugement en ce qu'il a de péremptoire, il faut reconnaître ce que le cinéma doit aux inspirations réactionnaires ou encore ce que la sensibilité fasciste doit au cinéma. Cette part apparaîtra large, incontestablement ; faut-il s'en étonner ? Notre époque et notre nation, aussi, dans leurs avatars surprenants, ne favorisent-elles pas chez les individus ces angoisses d'insécurité, de persécution, de dépression que l'on peut considérer comme les facteurs de base d'une psychopathologie de la politique[9] telle que l'illustre le syndrome fasciste ? Et n'est-ce pas l'art, spécialement un art accordé à la modernité, comme le cinéma, qui traduira au mieux ces angoisses, parce qu'il est, comme le sacré, « forme panique de l'existence »[10].

La France, où l'existence sociale donne les apparences d'une uniformité confortable, où se font sentir ou pressentir d'autre part les séismes des réajustements planétaires, où la politique institutionnalisée ne peut, quelle qu'elle soit, que décevoir le « tempérament » national[11], ne peut prémunir tous ses enfants

8. F. Chevassu, « Le film de propagande », Image et Son, nº 188, p. 20.
9. Cf. Money-Kyrle, Psychoanalysis and Politics..., op. cit., p. 155.
10. J. Duvignaud, Sociologie de l'Art, op. cit., p. 17.
11. Cf. Moraze, Les Français et la République, A. Colin, Paris 1956, p. 93 : « Récapitulons les qualités qui nous ont paru caractéristiques de la France contemporaine : passion théoricienne, inquiétude économique, malthusianisme, goût du luxe, courage aventureux, et rappelons que la passion théoricienne se traduit en exigence juridique autant qu'en aspiration à la primauté scientifique et technique. Qui peut penser que cet assemblage hétéroclite puisse donner naissance à une pensée, à une volonté politique cohérente ,engendrant un régime stable ? » Cf. aussi, sur le consensus d'antiparlementarisme : Fougeyrollas, La conscience politique dans la France contemporaine, op. cit., pp. 178 et ss.

d'une exaltation du sacré national, d'une fascination de la violence, de la destruction, du cataclysme (analogue à la fascination du feu[12]) pour « prévenir » les changements redoutés, pour maintenir la « sécurité » des traditions héritées... Et pour se défendre, finalement, contre la menace qui vient du Moi, en dernière analyse : là étant l'origine du sentiment de persécution qui, sur un terrain paranoïde, donne naissance à une défense inconsciente par tous les moyens ; cette défense, pour évacuer l'inquiétude de mauvaise conscience, suscite ensuite la crainte de la réciproque et des dangers imaginaires ou l'exagération de dangers réels. La « conscience heureuse » est une « fine pellicule posée sur la peur, le malheur et le dégoût »[13] ; lorsqu'elle se déchire, les frustrations font irruption[14], et peuvent donner lieu, le cas échéant, à des visions démentielles des rapports sociaux : brutalité, meurtres, trahisons et délation révélant la profonde démoralisation et l'anomia, lorsque seuls présents, les rapports sociaux dans leur diversité et leur richesse leur sont réduits jusqu'à une identification morbide.

Les films permettent naturellement l'application des concepts classiques qui, peu ou prou ou en conjugaison, permettent de rendre compte de ce qu'on pourrait appeler la mentalité fasciste : le concept de personnalité autoritaire, d'Adorno ; la distinction « radicalisme » — conservatisme, d'Eysenck, vraie et forte au niveau des tempéraments, en France, où est plus faible la portée de l'opposition « dur-mou » (les films, au contraire, mettent fortement l'accent sur cette dernière opposition, au niveau des personnages, et cette distorsion relative de la réalité et de la psycho-socialité filmique, rebelle à toute quantification, est une des causes importantes des incertitudes dans l'interprétation politique des films) ; le « T-factor » aussi, d'Eysenck, la « rudesse d'esprit » (tough-mindedness) qui est sous-tendue par l'agressivité dans la plupart des attitudes qu'elle inspire : peine capitale, châtiments corporels, approbation de la guerre, etc.[15] ;

---

12. « Tout ce qui ne se consume pas, pourrit. Aussi la vérité permanente du sacré réside-t-elle simultanément dans la fascination du brasier et l'horreur de la pourriture », Caillois, op. cit., p. 178.

13. Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., p. 100.

14. Marcuse, ibid. : Ces frustrations peuvent facilement être utilisées sur le plan politique ; si elles ne peuvent pas s'exprimer consciemment, elles peuvent devenir un potentiel instinctuel pour un mode fasciste de vivre et de mourir ».

15. Eysenck H. J. The Psychology of politics, London : Routledge et Kegan Paul, Ltd. 1957, p. 199. Cf. spécialement la distinction des « niveaux » selon Eysenck (op. cit., p. 112)

le concept de « dogmatisme » encore, dont Rokeach propose la définition suivante : « (a) une organisation cognitive relativement fermée de croyances et d'incrédulités sur la réalité, (b) organisée autour d'une série centrale de croyances relatives à l'autorité absolue, et qui, en retour (c) fournit un cadre de référence pour des modèles d'intolérance et de tolérance limitée à l'égard d'autrui »[16] ; le rationalisme morbide, étudié par Minkowski, et la personnalité névrotique, enfin (dont les études de Sigmund Kracauer sur les films de l'expressionnisme allemand de la période pré-hitlérienne ont montré qu'on peut la faire servir à la construction d'un concept de « névrose collective »[17]).

Il est à noter que les croyances relatives à l'autorité sociale, à son caractère absolu, qui sont au centre de plusieurs des systèmes de compréhension sus-mentionnés s'appuient en France sur les séquelles dans l'esprit public des influences romaines, monarchiques, jacobines et impérialistes (M. Michel Debré écrit ainsi : « On ne saurait trop insister sur l'importance politique des règles relatives à l'autorité sociale »[18]), lesquelles, très éloignées par ailleurs du fascisme, en sont, de ce point de vue, et s'agissant de mentalités, comme des cousines germaines... Mais on peut s'attendre aussi à ce que les créations que le cinéma apportera, sur la base de ce complexe de croyances sur l'autorité sociale, manquent parfois d'affinement et des nuances indispensables à une communication authentique : car la société n'est pas que structure hiérarchique, et tout n'est pas communication hiérarchique. Réservé le cas d'une épopée cinématographique en harmonie avec une épopée nationale de peuple à totalité fortement ressentie (ce qui n'est pas le cas de la France, si cela a pu être un temps celui de l'U.R.S.S.), on peut se demander si les films de cette inspiration ne sont pas radicalement étrangers à la vision « tragique » de l'art qui suppose le conflit de l'individu et de la société, d'Antigone et de Créon, des hommes de la transcendance et des hommes de l'Etat. Mais ce faisant, ces films ne sont-ils pas en accord avec la nature profonde de la technique de la mise en scène cinématographique ? et au-delà, ne sont-ils pas en accord avec une certaine vision tragique de l'Histoire ?

---

16. Rokeach M., « The nature and meaning of dogmatism », Psychological Review, 1954, 61, p. 195. Cf. aussi : Rokeach, Political and religions dogmatism : An alternative to the authoritorian personality, op. cit.

17. Cf. aussi, Joseph Gabel, La fausse conscience, Arguments, Paris, Les Editions de Minuit, 1962.

18. M. Debré, La République et son pouvoir, Nagel, 1950, p. 75.

La mise en scène (naturellement, dans un certain champ thématique qui le permette) peut être politiquement qualifiée : personnalité autoritaire ou mystique fasciste ne pourraient qu'être desservies par une mise en scène délicate, nuancée, qui ait le souci d'une « distanciation » du spectateur ; au contraire, elles requièrent une mise en scène énergique, brutale, sans concessions au libéralisme intellectuel (condamnable en tant que libéralisme, en tant qu'intelligence, en tant que réflexion : ce qui importe, n'est-ce pas l'imposition fulgurante du totalitarisme, l'affectif, et l'action ?). Distinguera-t-on films intellectuels et films de passion ? Si les seconds entrent malaisément dans les cadres d'une analyse politique, ils répondent par contre plus aisément aux canons d'une vision globale, et le fascisme (surtout à ces niveaux émergents, dans l'art et les mentalités) n'a que faire d' « analyses » politiques. La mise en scène n'est donc pas innocente ; mais dira-t-on que la brutalité du style, un mode fasciste de sentir et de représenter, correspond à son essence, indépendamment de la thématique, comme sont en harmonie des fins et des techniques ? Opinion de gauche et opinion « fasciste » là-dessus s'opposent formellement : pour la seconde, de telles affinités ne sauraient faire de doute, et pour la première, il y a mise en scène de gauche et mise en scène de droite[19].

---

19. Cf. sur ce point, à titre d'exemple, les points de vue suivants de Michel Cournot et Michel Mourlet. « Le scénariste Mao Tsé Toung et l'opérateur Abel Gance disent que le cinéma est l'opium du peuple. Il en est aussi l'école communale. Des hommes comme Buster Keaton, Jean Vigo, Eisenstein, Rossellini, Jean Renoir, ont été les professeurs inquiets et consciencieux du peuple : ils lui ont appris l'équité, la vaillance, le désintéressement, la lutte, ce qu'on gagne à réfléchir, ce qu'on découvre à hésiter. Le peuple, Howard Hawks lui a appris la violence, l'égoïsme, le plus court chemin. A force de donner tant d'éclat à des pantins, à force de réduire l'art du cinéma à une technique de précision, il a appauvri le cinéma et le public, il les a vidés ensemble de leurs devoirs et de leurs dons, il les a rendus fiers d'eux-mêmes, il les a laissés planer dans un ciel satisfait, vide, au-dessus des contingences, dans un éther que Hawks aime tant, là où on est entre hommes forts, la certitude en tête, le point sur le manche à balai, à la hauteur de l'héroïsme, au soleil de la « liberté », à l'altitude vraiment virile. A la verticale d'Hanoï », Le Nouvel Observateur, 6 juillet 1966, p. 41. « Exaltations de l'acteur, la mise en scène trouvera dans la violence une constante occasion de beauté : le héros brise les maléfices, introduit dans un ordre néfaste son désordre personnel, qui est recherche d'une harmonie plus réelle et plus haute. Ainsi se trouve défini un type de héros. Héros brutal et noble, élégant et viril, il concilie la force à la beauté (ou une laideur admirable de fauve), et représente la perfection d'une race seigneuriale, faite pour vaincre et pour pressentir ou connaître toutes les félicités. Exercice de violence, de conquête et d'orgueil, la mise en scène dans son essence la plus pure tend donc vers ce que certains appellent le « fascisme », dans la mesure où ce mot, par une confusion sans doute intéressée, recouvre une conception nietzschéenne de la morale sincère, opposée à la conscience des idéalistes, des pharisiens et des esclaves ». Michel Mourlet, « Apologie de la violence », Cahiers du Cinéma, n° 107, mai 1960, pp. 24-27.

Les réserves qui peuvent être faites, touchant à ce schéma général de l' « orientation » intrinsèque de la mise en scène, transcendant la thématique, nous paraissent pouvoir être limitées à la constatation que le prestige du Chef est grand aussi chez les communistes, ainsi que la fascination volontariste par le Pouvoir (il s'agira moins alors du cinéma français que du cinéma soviétique de l'époque stalinienne : l'exemple d' « Ivan le Terrible » s'imposant nécessairement) ; mais cette réserve ne fait que mettre en lumière que l'autoritarisme et le dogmatisme peuvent se rencontrer, comme il a été dit, dans des secteurs différents d'opinion politique, les homologies de structures avec le fascisme paraissant prédominantes. Si une telle interprétation de la mise en scène est exacte, alors, s'agissant du « Petit soldat », de Godard, on peut conclure que la querelle qu'un secteur de l'opinion de gauche avait entretenu au cinéaste sur ce film était infondée : il était reproché au réalisateur de mettre en scène un héros, jeune intellectuel de droite, dont la complexité et les velléités étaient supposées exposées avec trop de complaisance pour que le film puisse être considéré comme univoque et de « gauche » (certains auraient préféré un traitement plus brutal de ce personnage « de droite ») ; il est possible de conclure au contraire de l'opinion précitée que c'est dans le cas où l'auteur aurait représenté un personnage fortement typé et sans nuances que, outre le risque de schématisme, il aurait éventuellement fait œuvre de mise en scène « de droite ». Il faut pourtant savoir distinguer entre « Le Triomphe de la Volonté » et « Les désarrois de l'Elève Toerless ».

Quant à la thématique proprement dite du fascisme dans les films, elle consiste essentiellement en une exaltation de la violence, de la guerre, du chef, au nom des lois naturelles, exaltation qui est la conséquence d'une vision esthétique de la politique, en même temps qu'elle débouche sur une esthétisation globale de la politique dans les films , toutefois, une place à part peut être faite, notamment pour des raisons d'importance quantitative, et pour situer la thématique fasciste dans son juste éclairage, aux thèmes anti-communistes et au racisme.

L'exaltation de la violence, de la guerre, du Chef est patente dans un nombre important de films, soit de la production française, soit de la production de Hollywood. « Iwo Jima », « Les Géants du Ciel », « The Red Badge of Courage », « La 317e Section », « Ligne rouge 7.000 » sont des films très différents, dont les intentions, d'un point de vue démocratique, ne sont pas toujours impures, mais qui tous exaltent les vertus guerrières, et

qui sont chacun représentatif de tout un ensemble de production (du moins pour les plus médiocres, « La 317e section » étant un cas à part, plus ambigu). Ces genres de films se répandent comme par vagues, à différentes époques : vague de l'après-guerre, vague de regroupement atlantique (antérieure à la guerre de Corée), vague postérieure au déclenchement de la guerre de Corée... Des esprits indépendants avaient pu y voir, éventuellement, comme une préparation des esprits à un conflit généralisé. Si le conflit ne survint pas, la jeunesse n'en fut pas moins profondément influencée, des années durant, par ces films nombreux et aux nombreuses copies : n'en résulta-t-il pas comme une tentation, pour certains, d'endosser un patriotisme étranger ou « atlantique » ? Nous avons la conviction, malheureusement non étayée par des enquêtes (inexistantes), que pour toute une génération soumise à cette imprégnation, le soldat américain, l'homme américain, les institutions américaines (emblèmes, organes constitutionnels, F.B.I. — peu distingués dans leur nature et leurs fonctions propres), avaient cessé peu à peu d'être un soldat étranger, un citoyen étranger et d'une civilisation à bien des égards différente, et des institutions d'un Etat étranger... De toute façon, l'attention des jeunes spectateurs était retenue par des spectacles de violence, et leur agressivité dirigée avec constance contre des ennemis réels ou supposés mais assez clairement dénoncés.

Un autre aspect de ces films de violence guerrière, important, tient à l'exaltation du rôle du Chef et du Mâle : l'intérêt pour le mâle, en temps de guerre, reçoit évidemment sa simple justification de son utilité sociale, et il n'est pas surprenant que certains trouvent dans cette focalisation une atténuation ou une compensation aux frustrations qu'ils peuvent éprouver du fait de la distorsion qui existe entre leurs positions traditionnelles sur la nature et les rôles respectifs des sexes et la société moderne où l'on décèle parfois des tendances « matriarcales » : un fort coefficient de corrélation vérifie l'hypothèse d'une liaison entre la misogynie et l'autoritarisme[20], on peut penser qu'à plus forte raison serait vérifiée une corrélation entre l'autoritarisme et l'exaltation de la virilité (« machisme »). Quant au Chef, personnage où se conjuguent en faisceau les différentes orientations plus ou moins virtuelles ou explicites de la thématique

---

20. Cf. Centers R., « Authoritarism and misogyny », Journal of Social Psychology, 61 (1) octobre 1963, pp. 81-85.

fasciste, et qui les résume, il dépasse sensiblement, lorsqu'on le sépare d'un contexte de même sens, le Héros fasciste (comme tendrait à le faire penser Pierre Fresnay dans « Un grand patron » — quoique cela souffre le doute — et, d'une manière indiscutable, Gérard Philippe dans « Fanfan la Tulipe », ou Yves Montand dans « La guerre est finie »). De toute façon, le Chef est un homme, pas une institution ou une autre abstraction : il a des muscles et des nerfs d'acier, mais ce n'est pas une machine ; cœur ou pas, il a « des tripes »[21].

Mais il y a loin des modèles de Chef, fixations libidinales déterminées que proposent les films américains à ceux que proposent des films soviétiques, il y a loin aussi du héros d' « Objectif 500 millions » et qui *représente* un héros fasciste — « le dernier représentant d'un monde » — au modèle de Chef que se reconnaît et se propose le fascisme, comme on peut en juger à partir de ce texte d' « Europe-Action »[22] : « Comment ne pas nous réjouir quand un événement salué de la faveur populaire vient frapper en pleine figure les prédicateurs de confusion. (Le) courroux (des bien pensants) contre « Goldfinger » nous ravit. Ils savent bien, eux, que le succès de James Bond n'est pas seulement dû à ses costumes impeccables, à ses gadgets ou à ses succès féminins, mais à sa totale absence de complexes. James Bond c'est l'anti-névrose. Il vit, il se bat, il s'en porte bien. Il affronte l'adversaire sans mauvaise conscience, c'est sa raison d'être. Le reste lui est donné de surcroît. « Infantile » disent nos esprits supérieurs. Et après ? Il y a plus de raison chez un enfant que dans des cerveaux adultes qu'ils ont enchaînés — c'est bien ce qui les gêne. »

De l'agent « spécial », sinon secret, au policier si l'on peut dire pur et simple, comme modèle de Chef ou de Héros : n'y aurait-il pas un passage facile, une pente naturelle qu'emprunteraient bien des films, dont les incitations peuvent éventuelle-

---

21. Significative nous paraît la justification que donne Pierre Schoendorffer du grade qu'il a choisi pour le héros attachant d' « Objectif 500 millions » : « La 317e Section, c'était la fin de la guerre d'Indochine ; avec « Objectif 500 millions », nous sommes en 1966, à Paris, au moment où un ex-capitaine sort de prison. C'est évidemment un homme qui porte en lui les séquelles de la guerre d'Algérie entre autres, d'où le malaise du personnage et son déséquilibre. Pourquoi ai-je choisi un ex-capitaine ? « Ex » — on se doute pourquoi —, capitaine, parce que c'est un grade qui est une charnière dans l'armée. En effet, c'est l'un des derniers grands postes « humains », c'est-à-dire de conception tactique, donc en fonction de l'homme, après ce grade, on passe aux conceptions stratégiques, donc plus abstraites ». Cinéma 66, n° 108, p. 48.

22. Numéro 27, mars 1965.

ment apparaître, de ce fait, douteuses sur le plan de la conscience morale et même de l'esprit civique, dans un Etat de droit ? Pour ne citer que les meilleurs et les plus dignes, ne pourrait-on relever quelque complaisance envers la police dans ces films de Jean-Pierre Melville : « Le Samouraï » ; « Le Deuxième Souffle » ? A la limite, le modèle se propose comme tel, de lui-même : n'est-il pas inquiétant que, de tous les pays membres d'Interpol, et qui produisent un grand nombre de films sur des sujets de criminologie et de technique policière, la France soit le seul pays à avoir réalisé un long métrage spécialement de propagande en faveur de la police ?[23] A ce point, le passage est encore plus facile du Héros policier au Héros criminel : un exemple peut en être donné à partir du « Deuxième Souffle » : les relations ambiguës de « Gu » et de l'Inspecteur Blot, aussi intéressantes soient-elles (du point de vue de l'intrigue, de l'intérêt pour l'action), suggèrent un étrange mélange de la police et du « milieu »... Mais est-il nécessaire de donner des exemples des films qui proposent des modèles de Chef et de Héros criminels, et dont les homologies avec les modèles du Chef et du Héros fasciste sont frappantes ? Ces films sont nombreux ; pour se borner à quelques exemples dont la mythologie préfasciste (héros asocial, inconscient de son aliénation, possédé de mentalité de puissance) est très apparente, citons « Retour de manivelle », « Sait-on jamais », « Une manche et la belle », « Le salaire du péché », « Tous peuvent me tuer » et, exemple spécialement topique, « Les Distractions », de Jacques Dupond (par ailleurs réalisateur de « Crèvecœur », film sur le bataillon français de Corée) ; enfin, la plupart des films « noirs », innombrables, qui, s'inspirant de l'épopée cinématographique du gangstérisme que réalisa Hollywood dans les années 20 et des films américains plus récents, ainsi que des succès des romans dits de « série noire », submergèrent les écrans dans les années 1950-1956. Le transfert du modèle proprement politique sur un substitut que l'on pourrait dénommer « de droit commun » n'est d'ailleurs pas un hasard ; il peut recevoir une explication cohérente par la constatation d'un « transfert » relatif des *médiations* dans la so-

---

23. Cf. Commission internationale de Police criminelle, XIX[e] Assemblée générale (Rapport Nepote), n° 7, p. 11 : Objet : 9, Propagande en faveur de la police. Titre : Un flic. Longueur : 2 500 m. Format : 35 et 16. Durée : 90 minutes. Parlant : français. Service détenant copie : ... ».

ciété marchande contemporaine[24]. Plus tard, certaines des œuvres de la « Nouvelle vague » prirent comme un relais des « films noirs », et il ne fait pas de doute que des éléments existaient, qui permettaient à certains critiques ou spectateurs de rapprocher, pour plusieurs de ces films, la violence gratuite et le type de héros de la mentalité autoritaire, « fasciste » ; l'exemple d' « A bout de souffle » fut une cible facile, à cet égard : si on réduit en effet le film à un schéma — mais est-ce de bonne méthode — on voit clairement que l'histoire d'amour de Michel et de Patricia, sans enracinement psychologique et social, est comme « encadrée », au début et à la fin, par la pure violence... Que le film soit en l'espèce un chef-d'œuvre de l'art cinématographique, n'affaiblit pas le rapprochement qui peut en être fait avec le fascisme, dès lors que ce rapprochement vaut en lui-même ; bien au contraire, alors, les qualités « formelles » du film servent à traduire une exigence profonde de l' « élan vital » et de l'exaltation fasciste ou fascisante[25].

Tout cela, au fond, exaltation du Héros, de la violence, des « lois naturelles », culmine en exaltation conjuguée, intriquée, de la jouissance esthétique et guerrière. Il s'agit moins d'apprendre aux hommes à bien mourir, que de leur donner le goût de la mort « belle », instant suprême, tension maximale de l'être dans ses ressorts essentiels, libération des contraintes de la quotidienneté. Sous quel prétexte ? Celui d'une « communion absolue » avec le Sol et le Sang, avec une Totalité nationale impossible mais dont la représentation est comme « portée par ce mythe ancestral des sociétés closes, homogènes, non différenciées ». L'exaltation de l'Etat, le paroxysme esthético-guerrier répondent alors autant au souci de mobiliser les énergies, de tendre les volontés comme un corps simple, qu'au sentiment que la vie absolue se réalise au niveau de l'Etat-Nation. Sans doute faut-il remonter à Hegel pour trouver la systématisation achevée d'une telle idée de l'unité de l'Etat, l'Etat en tant que

---

24. Cf. par exemple celle que suggère J. Guicharnaud, « Of Grisbi, Chnouf and Rififi », Yale French Studies, « Art of the Cinema », n° 17, été 1956, p. 6 : « De concert avec la transformation de la société, un changement est intervenu dans les signes du pouvoir et de l'affirmation de soi. Le pouvoir de l'argent a remplacé le pouvoir politique, le sceptre cède le pas au dollar et à l'or en lingot. Mais la route du pouvoir reste la même : formez une bande »... (« Form a gang »).

25. On ne saurait déduire de notre propos que l'auteur d' « A bout de souffle » nourrisse des sentiments pro-fascistes ou ambigus à l'égard du fascisme, ni même qu'il les ait nourris en réalisant le film dont il est fait état. Les éléments de qualification de l'œuvre sus-indiqués ont, dans la mesure où on les retient, une portée purement objective.

principe suprême qui se soumet toute conduite des individus, et *détruit* les intégrations secondaires : « Pour ne pas laisser les systèmes particuliers s'enraciner et se durcir dans cet isolement, donc pour ne pas se laisser se désagréger le Tout et s'évaporer l'esprit, le gouvernement doit, de temps en temps, les ébranler dans leur intimité par la guerre ; par la guerre il doit déranger leur ordre qui se fait habituel, violer leur droit à l'indépendance » écrivait Hegel dès 1807[26], posant dès le départ, les fondements théoriques de ce qui deviendrait le mouvement des nationalités puis l'hystérie nationalitaire et raciale du fascisme, s'agissant des rapports de la société civile et de la société politique. Marx en fait une critique pertinente mais encore philosophique[27], en ne se plaçant qu'au niveau de l'idéalisme ou de la mystique qu'il examine, mais plus tard, avec le développement historique du fascisme, les plans différents de réalité et d'idéologie qui le constituent apparaîtront progressivement en pleine lumière : alors seulement on pourra juger des rapports qu'il maintient, par la guerre, entre l'Etat ou l'Impérialisme (l'Impérialisme, « c'est la totalité qui est en mouvement » dit Marcuse[28], non sans raison) et la « société civile » jusque-là bien distinguée : c'est Walter Benjamin qui en donne l'expression, à notre sens, la plus claire : « Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre. La guerre, et la guerre seule, permet de fournir un but aux plus grands mouvements de masse sans toucher cependant au statut de la propriété »[29]. Vivre la destruction en jouissance esthétique : il faut voir que le cinéma, qui peut y accéder, n'est pas toujours payé de succès, pour ce qui est de l'esthétique ; alors ce sera de manière inesthétique que de nombreux films vivront la destruction, comme il ressortira de l'examen des productions qui peuvent être regroupées sous les rubriques de l'anti-communisme et du racisme.

Les films ouvertement et essentiellement anti-communistes sont pour la plupart en provenance des Etats-Unis, et on est généralement convenu de les dénommer productions de la « série

---

26. Phénoménologie, II, p. 23 (éd. Lasson). Cf. aussi Principes de la philosophie du droit, pp. 217-249.

27. Karl Marx, Œuvres Philosophiques, éd. Costes, tome IV, p. 51 : « Sa réalité propre, cet idéalisme ne l'a qu'en cas de guerre ou de détresse, en sorte que son essence s'exprime ici comme état de guerre ou de détresse de l'Etat réellement existant, tandis que son état de paix est justement la guerre et la détresse de l'organisme ! »

28. L'homme unidimensionnel, op. cit., p. 8.

29. Œuvres choisies, op. cit., p. 233.

anti-rouge » ; sans doute y a-t-il sur ce plan aussi des « vagues », la plus importante étant celle des années 48-54[30]. La distribution en France de ces films ne représente qu'une faible partie de la production totale de la « série », car les distributeurs de ces films ont souvent craint une désaffection du public, voire une hostilité se traduisant par des incidents dans les salles, des remous dans les milieux du spectacle et de la presse. Les spectateurs français, dans l'ensemble, n'ont eu droit qu'à des versions doublées ou succinctement sous-titrées (« Courrier diplomatique », « Le démon des eaux troubles », « L'allée sanglante », etc.) ; en outre, ces versions étaient souvent retouchées et atténuées par divers procédés : ainsi dans l' « Allée sanglante », les « reds », chinois communistes, deviennent, pour la France, des « Japs » ; dans « Courrier diplomatique », les Russians, Soviets, Reds. ne sont plus que des « Slavons » ; dans le « Démon des eaux troubles », l'U.R.S.S. devient l'UFRO (Union Fédérative des Républiques Océaniennes). Naturellement, ces modifications sont insuffisantes à soustraire ces productions à la vigilance de la critique cinématographique française, qui les relève et éventuellement les stigmatise, mais elles sont suffisantes pour désarmer les préventions du grand public, sauf exception. D'une manière générale, le marché français est dangereux : les remous provoqués par la programmation du « Rideau de fer » ne s'apaisèrent que lorsque le film fut retiré, la justice française n'admettant pas que les producteurs fassent de larges emprunts de musique russe contemporaine sans se soucier de payer des droits d'auteurs. Des consciences politiques différemment composées et orientées amènent aussi à des méprises fâcheuses pour l'apologétique anticommuniste, ainsi pour « Jet Pilot », « à ce point anti-rouge », confie un critique, « qu'Alain Resnais me dit y avoir vu une parodie »[31]. Pourtant, la production ne tarit point, même sur les écrans français ; elle se met au goût du jour, à la guerre du jour : ainsi, « Commando à Cuba » d'Albert Ganaway, « Commando au Vietnam » de Marshall Thompson...

Deux observations générales peuvent être faites relativement aux caractères de cette production. La première, c'est que ces films présentent une caricature extrêmement chargée du communisme, au point qu'ils témoignent mieux d'une grande ignorance

30. Voir une liste dans Image et Son, n° 188, pp. 109 et suivantes.
31. Claude Gauteur, « Critique et Politique », Image et Son, n° 188, p. 128.

que d'une sévérité motivée ; les problèmes sont le plus souvent posés de façon artificielle et « résolus » à l'économie de toute analyse, dans un esprit manichéen où le communiste est le mal absolu, et les communistes, au choix, des « tortionnaires sadiques » ou des « intellectuels dégénérés »[32]. Les circonstances de la guerre secrète, par exemple, sont déformées au point de perdre toute vraisemblance. Quant à la morale que ces films véhiculent, elle retourne contre ses adversaires le précepte que la fin juge les moyens ; elle fera ainsi l'apologie de la délation, fréquemment, absoute par le moralisme des fins poursuivies. La deuxième observation générale, c'est que ces films se présentent parfois sous des aspects inoffensifs ou en se proposant des buts apparemment fort éloignés du combat politique : ainsi de « Zorro l'Indomptable », de Mac Wright et Ray Taylor, ainsi du « Miracle de Fatima » (« Our Lady of Fatima »), de John Brahm (1952), où la Madone prédit la « menace rouge »[33] ; ainsi, encore, de « La guerre des mondes » où les prières, récompensées d'un miracle, sauvent les « bons » terriens de la guerre bactériologique.

Il est souvent malaisé de distinguer, dans ces types de productions, l'anticommunisme du racisme. Les guerres asiatiques (Corée, puis Vietnam) ont en effet fortement prévenu le spectateur américain contre les Chinois et autres démons rouges, la production hollywoodienne, sans qu'il soit même besoin d'introduire l'hypothèse d'une direction officieuse de la propagande, a cherché à tirer grand profit de ces dispositions. Le cinéma paraît d'ailleurs très vulnérable à un racisme en quelque sorte « politique », qui se fixe et se révèle dans une certaine conjoncture politique (diplomatique, stratégique, économique) : les « Japs » au faciès effrayant témoignent de l'importance prise dans la conscience américaine par la guerre du Pacifique et la fraternité d'armes sino-américaine ; dans cette première génération de films, le racisme n'est pas toujours évident (comme par exemple dans « Trente secondes sur Tokyo », « L'odyssée du Docteur Wassell », « Prisonniers de Satan »...), mais il est rare qu'il ne puisse être démasqué, couvert qu'il est, alors, par l'antifascisme et le combat « des démocraties ». Quelques années, peu d'années, et dans les « remakes » des films antérieurement

32. Philippe Haudiquet, « Notes sur la série anti-rouge », Image et Son, nº 188, p. 110.
33. Op. cit., p. 114.

tournés, les « Japs » deviennent, au prix de minimes retouches, des Nord-Coréens ou des « Chincom ».[34]

Le racisme peut être isolé facilement dans la plupart des films américains qui ont mis en scène l'épopée coloniale de la conquête du Far West, et qui sont la grammaire héroïque des jeunes spectateurs français, jusqu'à ce que, dans ces dernières années, un mouvement de « réhabilitation » ou de redressement des données essentielles n'apparaisse, au profit des Indiens, dans le cinéma américain (« La Flèche brisée », « Le Vent de la plaine », et même « La Prisonnière du désert », qui ne doit pas être compris dans la vue que l'on a à l'heure actuelle des problèmes de ségrégation) ; il en est de même pour des films qui mettent en scène d'autres populations minoritaires ou étrangères, comme des Mexicains (ainsi cette réplique de prospecteurs de pétrole, dans « Le Souffle sauvage » s'agissant des Mexicains : « — C'est comme des serpents, on ne discute pas avec des serpents, on les écrase ! », etc.) ; d'une manière tout à fait analogue, le racisme peut être isolé dans nombre de films qui retracent l'épopée coloniale britannique (« Les Trois Lanciers du Bengale », etc.) ou la française : sans remonter à l'entre-deux-guerres, période d'élection du « cinéma colonial »[35], pour le seul cinéma français, mentionnons, parmi une pléthore de films qui représentent le Noir comme un sauvage frénétique, sauf à avoir vocation à sacrifier sa vie pour ses maîtres s'il s'agit d'un boy fidèle, quelques-uns parmi les films qui ont pris appui sur un racisme populaire et anti-arabe fortifié par l'évolution du Maghreb et les événements des années 1954-1962 : « Appelez le 17 », de Molinaro, pour stigmatiser les nord-africains « fauteurs d'agressions », « Deuxième Bureau contre terroristes », de Jean Dreville ; et il n'est pas jusqu'à « Tintin » où l'on ne puisse, hélas, relever des plaisanteries « de marchands de tapis » bien suspectes. Mais l' « épopée coloniale », en elle-même, n'avait pas cessé d'être chantée, et c'est au début de 1945 que fut réalisé, dans le genre, « Chevaliers sans éperons », de Jean d'Esme.

D'une manière plus générale, au-delà de la conjonction des préjugés raciaux et des hostilités politiques du moment ou de l'époque, est-il possible d'expliquer la perméabilité du cinéma à la propagation de ces préjugés et de ces thèmes d'activisme

34. Voir liste in Image et Son, n° 188, p. 110.
35. Cf. Partisans, n° 6, septembre-octobre 1962, pp. 186-188.

raciste ou de supériorité raciale ? La clef est probablement le *stéréotype*, forme naturelle, comme il a été vu, de l'expression cinématographique de propagande, et véhicule essentiel des préjugés raciaux (le racisme étant une attitude qui peut être caractérisée comme une monoidéisme psychosocial[36], ainsi que, nous semble-t-il, par l'utilisation d'une « paléologique » politique de fausse identification[37]. Grossissement et déformation d'une part, paléologique d'autre part, témoignent d'une « atteinte » qui est la révolution de fonction de l'Européen, sinon du « Blanc », après 1945 : spécialement, pour le cinéma français, il aurait été surprenant que celui-ci ne traduise rien, sur le mode de l'agressivité et du refus, de la fin du rôle traditionnel (depuis les temps modernes) de l'Europe, non seulement champ de tension dynamique, géographiquement délimité, élaborant une certaine idée civilisatrice, mais devenue surtout « centre d'action dominant » dans le monde : à la fois « centre éthique de réglementation », « centre d'organisation économique et technique », « centre de tutelle coloniale »[38]. La mutation ne s'accompagne pas du même sentiment de décroissance absolue ou relative dans le cinéma américain, nonobstant l'esprit facilement manichéen de l'idéologie de Hollywood : on peut en juger aux formes toujours plus subtiles d'anti-communisme et de racisme « anti-jaunes » que proposent les séries de super-productions mettant en scène les exploits de James Bond et de ses émules, de « Whiphand » (non distribué en France) jusqu'à « Goldfinger » (qui y obtint un succès immense, qui ne s'explique pas uniquement par l'ingéniosité technique de « gags » spectaculaires, mais aussi en partie, par une compensation et un désir de sécurisation : la France hexagonale ne peut pas produire de tels films, mais elle y goûte sans doute la saveur d'une revanche et le confort d'être « protégé »). La destruction des stéréotypes les plus grossiers, qu'opèrent les derniers en date de ces films, est nécessaire à l'élaboration d'autres stéréotypes, plus raffinés, et convenant mieux au changement des publics.

Il est hors de doute, cependant, que mis à part les thèmes

---

36. Cf. G. A. Heuse, « Psychologie politique et psychologie ethnique », Revue de psychologie des peuples (8), n° 3, 3e trim. 1953, p. 369.

37. Cf. Joseph Gabel, « Le concept d'aliénation politique ». Revue française de Sociologie, 1960, I, pp. 454-464 ; Ariesti S., Interpretation of Schizophrenia. New York, Robert Brunner, 1955.

38. Cf. William A. 't Hart, « Quelques remarques au sujet d'une psychologie de l'homme européen », Revue de Psychologie des Peuples (9), n° 2, 2e trimestre 54, pp. 170-171.

anticommunistes et racistes, la thématique fasciste dans les films ou autour des films (par exemple dans la critique) est essentiellement diffuse, floue, ambiguë bien souvent, et parfois même confuse et syncrétique lorsqu'elle veut être inspirée et lyrique[39]. Il convient aussi d'attirer l'attention sur le fait que la thématique de la violence et la thématique fasciste ne peuvent être, comme elles le sont trop souvent, purement et simplement identifiées. Tout d'abord la violence montrée à l'écran pose un problème spécifique, celui de ses effets, et de leur ambiguïté ; ensuite le fascisme se garde de mettre en scène certaines violences ; enfin, même d'un point de vue démocratique, il peut être utile, nécessaire, de montrer la violence, de la « desesthétiser », de l'éclairer, comme toute autre réalité, et d'en faire ressortir la peine et le courage des hommes.

Mais la thématique démocratique fait surgir une autre réalité que la thématique du totalitarisme fasciste : elle fait surgir, non plus l'Etat ou son instrument, le Chef, mais l'individu et les citoyens ; elle dégage l'individu des liens primaires d'avec la Mère et la Nature, du Sang et du Sol, en donnant toutes ses raisons au sentiment de l'individualité.

Paragraphe 2 : L'EFFORT DEMOCRATIQUE

Sous l'occupation allemande et le régime de Vichy, le cinéma français était, par la force des choses, comme replié, réfugié, sur l'individu et ses problèmes, mais l'individuel était entendu sous l'angle exclusif de la particularité, ou alors était traité dans les tonalités de l'intemporel ou de l'irréel. A la Libération, l'individu ne disparaît pas du champ ; au contraire, une pression jusque là réfrénée pour sortir des contraintes va recevoir libre cours ; mais la période, qui est une période de rupture entre

39. Cf. par exemple cette critique de films : « Notre expérience personnelle. Les grandes voix de Bernanos, Ernest Jünger, Drieu La Rochelle et André Suarès. Celles, sublimes, des grands révolutionnaires communistes de 1920. L'héroïsme quotidien des exploits de la technique et de la guerre. Notre haine irrémissible de la bureaucratisation communiste de 1962. Tout cela confirme nos nouvelles définitions d'existence. La révolte ne consiste pas à détruire des ruines. Elle est aujourd'hui dans l'acte de recréation des grandes valeurs humaines. Coincé entre ce que Suarès appelait déjà l' « automate américain » et l' « insecte chinois », l'Occident se doit de resituer et de redéfinir ce qui constitue la grandeur de l'homme. Nous détestons le cinéma français, et tout particulièrement celui de la nouvelle vague, parce qu'il se complait dans l'expression de notre décadence. Cléo de cinq à sept est à lui seul un véritable « précis de décomposition ». Sergent Croft, petit frère... », Jean Curtelin, in Présence du Cinéma, nº 13, mai 1962, pp. 16-18.

des types d'organisation sociale et qui par conséquent permet, facilite, l'émergence de l'individuel, est aussi une période éminemment « prométhéenne » au sens de Georges Gurvitch[40], c'est-à-dire où la société se fonde sur l'historicité, la conscience de l'histoire, la croyance aux virtualités de l'intervention de l'homme dans la société, au volontarisme. Il n'y a rien d'étonnant à ce que la génération des films de l'immédiate après-guerre exprime, spécialement en France, une foi profonde dans la raison, fondée comme fait humain, et comme une faim d'idées générales, trop longtemps proscrites, comme une revendication de l'intégration consciente de l'individu à la société et à ses institutions (ce qui est, à proprement parler, la définition du civisme). Sur fond d'optimisme, avec un traitement réaliste ou plus souvent populiste, inspiré de « romantisme révolutionnaire », c'est la vague du « cinéma classique » français, de belle facture et d'intention didactique[41].

Le reflux, l'échec politique, sans tarir la production des grands cinéastes de cette génération (d'ailleurs souvent réalisateurs confirmés de l'avant-guerre), devait avoir son effet sur leur inspiration, qui s'appauvrit, tourne en rond, et ne s'améliore que de recettes de métier. Dès lors, l'académisme guette ; et la subversion aussi : ce sera la « Nouvelle vague », qui aura pour ambition de débarrasser le cinéma d'un « fatras » allégué d'idées générales (sociales) et de procédés cinématographiques, aux fins soit de faire « de l'art », soit de proposer quelques nouvelles idées générales, mais par le truchement du concret et de l'individuel à l'exclusion de tout didactisme direct.

On comprend que la thématique politique soit beaucoup plus largement présente dans les films du « cinéma classique », si on l'entend au sens traditionnel, sans que les choses soient simples, car il s'agit là seulement de tendances ; au reste, le « nouveau cinéma », le cinéma des dernières années, brouille les filiations idéologiques (esthétiques et politiques) et ôte toute apparence de validité aux oppositions sommaires.

L'explication serait bien schématique, au surplus, qui ne se fonderait que sur ces tendances indéniables, chronologiquement

---

40. Georges Gurvitch. Dialectique et Sociologie, Paris, Flammarion, édit. pp. 224-232.

41. Cf. par exemple ce propos de Claude Autant-Lara rapporté par Louis Daquin, op. cit., pp. 36-37 : « Je pense quelquefois à cette phrase de l'affreux Monsieur Thiers : « Quand un peuple est trop intelligent, il devient ingouvernable ». Le cinéma, c'est un moyen de rendre les peuples intelligents, donc ingouvernables pour les Messieurs Thiers ».

situées, mais grossières et approximatives ; il faut aussi tenir compte de tout ce que « le » public masque parfois, et pas seulement dans les dernières années où le phénomène est patent, des publics subissant bien différemment les influences de la production : ainsi, de la vogue des « films noirs », en 1951, dans les salles d'exclusivité et de l'insuccès relatif de ces mêmes films dans les salles d'un public plus populaire ou plus nettement petit-bourgeois ; il faut tenir compte encore de ce que le cinéma, comme il a été vu, privilégie les conflits qui opposent soit l'individu à l'Etat (ou ses institutions spécialisées) soit plus souvent encore les conflits interindividuels (y compris les conflits « politiques »), au détriment des affrontements collectifs, spécialement des luttes de classes, et qu'ainsi le cinéma, conforme en cela à la philosophie libérale[42], doit être interprêté à plusieurs niveaux, de l'intention du réalisateur jusqu'à la réalisation de l'intention ; il faut tenir compte enfin du concret et de l'historicité qui, à la limite, interdisent le rapprochement sociologique ou transmutent l'effet politique : quelles différences, par exemple, de la Marseillaise chantée par les révolutionnaires dans le film de Jean Renoir, à la Marseillaise de « La grande illusion », du même auteur ! Et de celle-ci à la Marseillaise des Partisans dans « Rouges et Blancs », de Miklos Jancso ! Et de celle-ci à la Marseillaise des gaullistes et à celle des communistes dans « Les deux Marseillaises », de juin 1968 !

Tout au plus des noms s'imposent-ils, pour témoigner de l'effort démocratique du cinéma français : Jean Rouch, Joris Ivens, André Cayatte... mais sans monopole ni même prééminence sur d'autres (Daquin, Resnais, etc.) ; tout au plus le court-métrage apparaît-il particulièrement fertile (investissements relativement plus réduits, liberté du réalisateur, traditions intellectuelles et politiques de l' « école » française de court métrage...) et, parmi cent, on peut citer « Parfois le dimanche » d'Ado Kyrou, « La crise du logement » de Jean Dewever, « Toute la mémoire du monde », d'Alain Resnais, « Le sang des bêtes » de Georges Franju, mais le long-métrage aussi se veut parfois un véhicule d'idéologie démocratique et d'éducation populaire ; enfin cette thématique politique ne relève pas d'un seul genre, ni cinématographique, ni généralement esthétique, surtout si l'on fait entrer en compte la production étrangère qui passe sur les écrans, soit commerciaux, soit non commerciaux : le film politique peut être

42. Cf. Duverger, op. cit., p. 29.

ainsi, comme on s'y attend, didactique : comme « La prise du pouvoir par Louis XIV », de Rossellini, « Salvatore Giulano » et « Mains basses sur la ville », de Rosi ; il peut être aussi épique, comme « Le cuirassé Potemkine » en restera l'insurpassable exemple, lyrique même, comme « Senso », de Visconti... Certains critiques iraient jusqu'à isoler, dans cette gamme typologique, une variété nouvelle du film politique : le film « contestataire et poétique », dont l'œuvre de Godard serait l'archétype, et en particulier « Week-End » ou « La Chinoise ».

C'est pourquoi il est finalement le plus raisonnable de suivre simplement les contours principaux de la thématique de la tradition démocratique dans les films : témoignages sur des milieux sociaux ou des entités nationales ; témoignages sur toutes les formes d'oppression violente, sur la guerre, sur la résistance et la rébellion ; témoignages sur l'indivdu aux prises avec la famille, la justice, l'injustice.

Témoignages, aux fins d'éducation démocratique sur des milieux sociaux. Tout d'abord, il importe de dégager une influence tout à fait dominante, sur le cinéma français d'après-guerre et une opposition avec le courant du néo-réalisme italien qui triomphe partout en Europe dans les années qui suivent immédiatement la Libération : cette influence principale, il est possible de la qualifier néo-naturalisme social, ou néo-populisme poétique. Dans la lignée, ralentie ou interrompue par la guerre, des films naturalistes (notamment ceux de Carné, Renoir, Duvivier), les films d'après-guerre d'Autant-Lara, Yves Allegret, Becker, Carné, Duvivier, Gremillon, etc., semblent mettre en scène avec prédilection ces mythes « populistes » — des bas-fonds, de Paris, des misérables, etc. — par lesquels s'exprime chez le cinéaste un refus éthique des valeurs sociales industrielles, lorsque ces valeurs émergent dans un contexte de pression démographique[43], et de malthusianisme institutionnel. Les préoccupations sociales de ce cinéma sont plus accentuées que celles des films à proprement parler « naturalistes » d'avant la guerre, qui étaient plus soucieux d'émotion esthétique : les conflits individuels sont surtout étudiés comme les reflets de situations sociales, voire même comme les prétextes à l'étude sociale. Cependant, la « noirceur » de ce cinéma, touchant à la société, sur fond d'optimisme en la nature humaine, pour le cas général et pour

43. Cf. Jean Duvignaud, Pour entrer dans le XX^e siècle, Paris, Grasset éd., Louis Chevalier, Classes laborieuses, classes dangereuses, Paris, Plon éd.

le début du courant (jusqu'en 1947), est encore plus appuyée. L'œuvre de Carné a été jugée caractéristique du courant[44] ; il n'y a aucun doute qu'elle témoigne moins d'un cinéma social que d'un cinéma... poétique : le « misérabilisme » et le populisme de « Terrain vague », par exemple, ou des autres films de même inspiration mais d'autres auteurs, sont rien moins que réalistes : rues noires, luisantes, sirènes, zincs de bistroquets, brumes... il y a là tout un arsenal qui *signifie* la représentation de la réalité, c'est-à-dire qui *n'est pas* cette représentation, mais son abstraction, ou la représentation de son abstraction ; d'un archétype de la réalité, idéalisé bien que et parce que noirci. Le glissement est facile, surtout aux cœurs généreux : qu'est-ce que le fait ? On passe aisément du fait repensé au fait rapproché d'une analyse, puis à l'analyse pure, et finalement le « fait » est la « construction hypothétique » de « données sollicitées de la raison »[45]. L'impression prévaut souvent que, pour le cinéma français, le social se définit par la densité d'une atmosphère, sur laquelle est verrouillé le couvercle de la fin malheureuse, l'absence de solution. Alors que le néo-réalisme italien des Zavattini, De Sica, etc., met en scène des réalités sociales concrètes, les archétypes du cinéma social français ne visent pas à l'efficacité, humble mais forte, du document ; alors que le néo-réalisme traite l'intrigue comme soumise à l'aspect documentaire et collectif du film, le cinéma « social » français est amené naturellement à lui donner ses développements naturalistes, aboutissant à un regrettable « feuilletonisme » individualiste et peu crédible ou en tout cas peu aisément transportable sur le plan de la quotidienneté vécue et de l'expérience sociale concrète des spectateurs.

Pourtant les deux mouvements cinématographiques ont en commun le sens de ce qui est pour eux l'éminente dignité du pauvre ; et le néo-réalisme italien a développé certaines influences dans notre production : « Sous le ciel de Paris », de Duvivier, « Air pur » de René Clair, « Antoine et Antoinette » de Becker lui sont sans doute redevables d'une partie de leur inspiration. Au fond, le problème sous-jacent à l'état comparatif du « naturalisme poétique » et du néo-réalisme italien, est essentiellement un problème d'efficacité (on peut du moins le réduire

---

44. Cf. Jean Queval, « Le cinéma contre la société », op. cit.
45. Cf. G. de Romilly, Histoire et Raison chez Thucydide, Les Belles Lettres, 1956, p. 17.

à cet aspect, compte tenu des buts similaires poursuivis différemment par les cinéastes des deux écoles) ; il est alors évident que la comparaison est défavorable au cinéma français, l'accumulation néo-naturaliste, comme l'idéalisme archétypique, énervant le dispositif qui, du constat, doit aboutir à la mobilisation, en passant par l'indignation justement suscitée. On ne doit pas confondre cette critique du naturalisme social d'une génération de films français, en tant qu'inférieure sous un point de vue d'efficacité et, éventuellement, d'esthétique, au néo-réalisme, avec une critique de l'opposition éthique à l'expérience culturelle et aux valeurs de la société contemporaine, industrielle, capitaliste, étatisée et avancée. Sans doute des auteurs comme Prévert ou Carné fondent-ils leur art sur ce refus moral et politique ; mais ce refus est autre chose, car éventuellement il peut être non pas « anarchisme romantique », mais attitude positive et créatrice lorsque, et dans la mesure où, il « propose des schémas de comportements, des virtualités de rapports interhumains et, pour tout dire, une matrice de formes particulières qui se heurtent aux normes établies par une société devenu étrangère au changement »[46].

Issus par infléchissement de ce courant dominant du populisme, ou trouvant leurs sources morales dans une autre attitude esthétique, celle de « l'ilustration volontaire de la vie quotidienne »[47], il nous semble qu'un certain nombre de films français cherchent à se situer socialement d'une manière « réaliste » et par réaction contre le naturalisme poétique : cela se traduira par la recherche du « populaire » bon enfant, par l'exaltation du prosaïque salarial, et l'illustration saine et joviale, avec quelque tendresse, des qualités de Français moyen, « bien de chez nous »... Ce pseudo-social, superficiel, artificiel, correspondra évidemment à l'effort des communistes, vers les années 50, pour garder son caractère « national » et populaire à la production cinématographique ; ainsi, « Antoine et Antoinette » ; ainsi les

---

46. Jean Duvignaud, Sociologie de l'art, op. cit., p. 74. A noter que J. D. suppose que deux composantes distinctes sont impliquées par une telle attitude : d'une part, le passage d'un type de société à un autre se succédant dans la durée vécue ; d'autre part, la conscience d'un passé « pesant », idéologie survivante d'institutions figées, et l'intuition, le pressentiment de valeurs nouvelles et de ces situations inédites qu'Henri Lefebvre substantiverait comme des « possibles » humains. Mais à ce compte, ne serait-ce pas plutôt le cinéma de la « contestation », prenant appui sur l'aliénation « technologique », par exemple : le cinéma de Godard, qui serait dans la plus directe filiation de cette attitude de refus et de pressentiment ?

47. Jean Duvignaud, op. cit., pp. 64-66.

films de J. P. Le Chanois, « Agence matrimoniale », « Papa, Maman, la Bonne et moi », où l'on a pu dénoncer un « poujadisme de gauche », « rouspéteur », incivique et tellement « naturel » et populaire et, en tout cas, une idéologie petite-bourgeoise, moralisatrice et étriquée[48].

Relevant de ces deux courants principaux du « genre », ou se rattachant éventuellement à d'autres préoccupations idéologiques, ou à d'autres styles de traitement, un certain nombre, non négligeable même s'il est relativement très minoritaire, de films, français ou étrangers, a présenté sur les écrans, au public français, des réalités nationales étrangères, des modes de vie, des problèmes sociaux. Il va de soi que la catégorie du film social déborde largement la catégorie du film signifiant un engagement explicite, politiquement formulé.

Il en est ainsi par exemple, lorsque est révélée la Chine, multiple et multitude, révolution et lointain passé, grande question où l'on ne peut sonder sans vertige : « Demain, la Chine », enquête filmée de Claude Otzenberger, œuvre d'un immense périple et d'une grande probité, ouvre ces perspectives au public français, sans « intention » politique mais pourtant déchire les voiles des propagandes diverses, et d'abord celui de l'ignorance et de la bêtise ; il en est ainsi lorsque « L'île nue », de Kanato Shindo, atteint le « cinéma langage », en nous *montrant*, nous donnant à voir, dans le silence et le dépouillement, la peine et le labeur des hommes d'une lointaine province japonaise ; il en est ainsi, encore lorsque Joris Ivens organise, dans « Le chant des fleuves », l'idée et les images de l'effort des peuples pour le progrès social autour du « thème dynamique » des grands fleuves.

Il en est ainsi lorsque, dans la lignée du « Crime de Monsieur Lange » (1935) œuvre remarquable, aux multiples et riches significations sociologiques et politiques, première hirondelle d'un printemps à venir, des films expriment la réalité de milieux sociaux, d'activités industrielles, de conflits de classes : la grande bourgeoisie d'Aix (« A double tour ») ou bourguignonne (« Les Amants ») ; les propriétaires terriens du Midi (« L'eau à la bouche ») ; les ouvriers de la réparation navale (« Le bonheur est pour demain ». d'Henri Fabiani) ; les pêcheurs et les valeurs de solidarité populaire (« Si tous les gars du monde »,

48. Acheté par le Gouvernement soviétique, ce dernier film obtint en U.R.S.S. un immense succès.

de Christian Jaque, bon film, honnête et intéressant, qui fut un temps encensé au-delà de toute mesure par la presse du Parti communiste et Les Lettres Françaises) ; des réalités provinciales simples et attachantes (« Le sabotier du Val de Loire », de Jacques Demy) ; le problème social du déclin de certaines régions (« Terres noires », de Luc Moullet : court métrage parfois nettement engagé, et sans concessions)...

Ce sont parfois des réalités de politique partisane qui sont représentées, à l'occasion de tableaux de mœurs : la neutralité de l'intention, lorsqu'elle existe, a alors évidemment quelque peine à se maintenir au niveau de la réalisation : « Bloko » d'Ado Kyrou, fait le portrait d'un militant ; « Quelle joie de vivre », de René Clément, est une satire amusée de ridicules de vie et d'aspirations politiques confuses ou explicites (milieux anarchistes, montée du fascisme) ; « La mariée était en noir », de François Truffaut, met en scène un personnage assez précisément situé[49]. La même difficulté (du point de vue de l'objectivisme ; car c'est une facilité du point de vue du militantisme) existe lorsqu'il s'agit de mettre en scène le travail ouvrier, et spécialement les conflits sociaux.

D'une manière générale, bien entendu, le cinéma fait le silence sur ces réalités (les grèves de 1947-1948, par exemple, n'ont pas inspiré la production ; le prolétariat est, dans la société filmique, fortement sous-représenté) ou bien les « intègre » de deux façons fallacieuses : d'une part en les plaçant en toile de fond ou, pire encore, en les découpant en rapides injections privées de signification ; d'autre part en attribuant au travail, au militantisme social, etc. le caractère d'une contrainte, voire d'une Némésis, contrariant les passions et l'individu. Pourtant, là encore, des exceptions existent, notables : sans même évoquer la portée et le succès dans les publics de ciné-clubs, de grands « classiques » comme « La Grève », d'Eisenstein, « Le sel de la terre », de Lawson, ou « Le Borinage » d'Ivens, on peut citer « Parfois le vendredi » en 16 mm, présenté par l'U.N.E.F. au Festival d'Evian (1964), « Le Joli Mai », de Chris

---

49. Cf. les déclarations du cinéaste, le Nouvel Observateur, 9 septembre 1968, p. 52 : « C'est à Dutourd que j'ai pensé pour le rôle de Lonsdale dans « La Mariée ». Il se présente aux élections, et on comprend d'après son comportement qu'il est candidat U.N.R. Je lui prête des propos de Dutourd mâtinés de propos de Sanguinetti, des phrases dans le genre : « Evidemment, les gens se demandent d'où viennent les brochures, les gadgets. On ne peut pas le leur dire. Ils ne comprendraient pas », ou du jargon électoral comme : « Il faut choisir entre les grandes options ».

Marker (1962), « Les Camarades », coproduction franco-italienne de Mario Monicelli (1965)... Plus généralement, des « films sociaux » atteignent parfois à l'audience de masse et font de bonnes recettes[50] ; il en fut ainsi entre 1953 et 1957 pour « Le salaire de la peur », « Les compagnons de la nuit », « Le défroqué », « Les Hommes en blanc », « Chiens perdus sans colliers », « Les Héros sont fatigués », « Sur les quais », « Si tous les gars du monde », « La fureur de vivre », « Pot-Bouille », « Géant »... Mais sans doute retiendrons-nous plutôt, comme œuvres politiquement intéressantes (au niveau non pas des significations politiques de quelque nature, mais des significations manifestes), « L'amour d'une femme », de Grémillon, qui traite de l'émancipation féminine dans l'île d'Ouessant ; « La Marie du port », de Carné, sur les pêcheurs, un certain milieu populaire ; « Pattes blanches », de Grémillon encore, qui met en scène des hobereaux, soutenu par le clergé ; « Casque d'Or », « Le temps des cerises », « La bande à Bonnot », films où l'on perçoit une sympathie diffuse mais profonde, au-delà de la lucidité des constats, pour l'anarchisme ou des sensibilités anarchisantes ; aussi : « Cela s'appelle l'aurore », de Bunuel ; encore « Les enfants de néant », sur l'apprentissage de l'usine par le paysan breton ; « Le saut » de Christian de Challonge, sur les émigrés portugais clandestins, etc.

Sans doute doit-on insister sur la carence des syndicats et organisations sociales, relevée, pour la période précédente, ainsi que l'utilisation par d'autres du cinéma « à des fins tendancieuses et dans un esprit paternaliste dont on a pu depuis mesurer le danger », par un observateur informé et objectif dès 1945[51]. Mais n'y a-t-il pas une difficulté particulière, au-delà de la pression commerciale et des censures, une difficulté en quelque sorte « technique », à mettre en scène, le prolétariat et les luttes sociales ? Un exemple de cette difficulté, qui conduit souvent à l'échec esthétique, peut être tiré du film « Les Camarades », de Monicelli, précédemment cité : il s'agit sans doute d'un film honnête, et que l'on peut considérer comme esthétiquement « bon » : il n'est pourtant pas « réussi » ; que lui manque-t-il, qu'a-t-il en trop pour que l'on reconnaisse en lui une œuvre forte et grande ? Au fond, il a été conçu et réalisé selon les schémas et les recettes du cinéma appliqué à

50. Cf. Bulletin d'Information du C.N.C., n° 81-82, juin-août 1963.
51. Jean Benoit-Lévy, Les Grandes missions du cinéma, op. cit., p. 108.

un objet général : agencement de l'intrigue et des séquences, direction d'acteurs, photographie... toutes les données techniques correspondent aux normes habituelles du « bon cinéma » ; mais les formes connues, les visages célèbres échouent alors précisément à rendre la négativité profonde de la souffrance et du labeur contraint, de la révolte et de la mort de ces hommes du passé dont les actions devraient avoir la vertu d'émouvoir, mais aussi d'éveiller et mobiliser, les ouvriers-spectateurs contemporains : le cinéma du prolétariat ne peut pas, sauf échec, traiter de son objet comme si celui-ci était un milieu aristocratique, cultivé et décadent ou une « bande » juvénile de bohèmes du Quartier Latin ou de militants maoïstes du XVI[e] arrondissement[52]. Cette constatation emporte des conséquences considérables, qu'il y aura lieu de retrouver ; elle implique que la technique soit dominée, « domestiquée » — comme la technique de l'interview l'est dans « La femme mariée » ou dans « Masculin-Féminin », et non pas dans « L'Or et le plomb » ou défilent devant le spectateur, des entités : le Musicien, l'Ouvrier, la Mère de famille, la Bourgeoisie, etc. mais sans qu'elles soient insérées dans un véritable projet médiateur sur les plans intellectuel et esthétique : et pourtant les intentions humanitaires, sociales, voire d'idéologie communiste, de ce dernier film sont très appuyées. Mais au-delà de la technique, c'est toute l'esthétique que le film social doit maîtriser, s'il veut exprimer son objet sans l'exploiter, et se l'approprier sans le détourner[53]. Cette difficulté considérable, qui peut être éventuellement vaincue, dans des cas particuliers, amène à se poser la question, pour le cas général, de savoir si l'on peut détourner des techni-

---

52. C'est une donnée fondamentale de la représentation des travailleurs à l'écran, que Michel Cournot a exactement cernée, sur l'exemple précité : « (Monnicelli) a cru que les ouvriers sont des personnages normaux du répertoire, il a cru qu'une grève rentre dans les normes d'un spectacle. En fait, les ouvriers sont, en valeur absolue, des antipersonnages ; une grève est une rupture, une dérogation, d'événement. Il faut être d'une grande naïveté pour croire que le fait de costumer, de disposer esthétiquement, de cadrer avec goût, des comédiens et de les filmer tenant des meetings ou jetant des pierres aux soldats puisse constituer, si peu que ce soit, le cinéma d'une grève. Tous les plans des « Camarades », sans exception, sont cadrés comme si les ouvriers n'étaient pas en grève, comme s'ils avaient eu le loisir d'aménager, pour le plaisir de nos yeux, leurs perspectives », Le Nouvel Observateur, 19 janvier 1956.

53. Le cinéma français prête assez souvent à critique, de ce point de vue ; notons une amende honorable, que l'on souhaiterait à valeur collective, de François Truffaut : « J'ai, en tout cas, dépassé ce stade qui faisait dire, par perversion, à un cinéphile regardant une usine : « Quelle belle poursuite on y organiserait pour un film policier ! » Maintenant, une usine m'intéresse pour ce qui s'y passe vraiment », Les Lettres françaises, 28 mai 1959.

ques culturelles de la finalité sociale dominante qui commande à leur élaboration, et la question finale de savoir si l'on peut « réellement dissocier les fonctions des communications de masse qui servent à informer et à divertir et en même temps à conditionner et à endoctriner ? »[54] Quoi qu'il en soit, le problème est aussi celui des films à préoccupations humanitaire et démocratique qui portent sur la guerre et les crimes de guerre, les résistances anti-fascistes, l'oppression coloniale ou raciale.

Une controverse (qui n'a pas eu lieu) pourrait être inférée du rapprochement des écrits de deux auteurs, militants communistes du cinéma tous les deux : « Nous avons laissé le soin à d'autres nations d'aborder les sujets nés de la guerre et des luttes clandestines », estime Louis Daquin[55], à l'exception toutefois de trois œuvres : « La Bataille du rail » de René Clément, « Au cœur de l'orage » de Jean-Paul Le Chanois (sur les maquis du Vercors), « La Libération de Paris » ; de son côté, Georges Sadoul déclarait, en 1954, lors d'une conférence prononcée à l'occasion de l'exposition « Art et Résistance » : « En rédigeant (mon Histoire du Cinéma), j'ai trouvé que l'influence de la Résistance sur l'art du film a été beaucoup plus considérable que je ne pouvais l'imaginer. La Résistance a été un des principaux ferments de l'art et de la culture de cet après-guerre »[56], d'autant que pour cet auteur, il ne faut pas « limiter l'influence de la Résistance aux films qui s'en inspirèrent directement »[57]. Sans doute, Louis Daquin pense-t-il à la production nationale, alors que Georges Sadoul, qui est plus sensible dans son propos aux mouvements d'ensemble qui passent les frontières, ne sépare pas ici réalisation cinématographique française et, par exemple, italienne. A n'en pas douter, sous la réserve précédente, un hiatus important sépare ces deux jugements. Force est de constater, pourtant, avec le Ministère de l'Information, que dès 1945, les films sur la Résistance « se multiplient très vite »[58] ; sans doute, ces films sur la guerre et la Résistance sont-ils numériquement fortement dépassés par une vague de films américains (notamment sur la guerre du Pacifique), qui atteignent après une longue interruption, de nouveau les écrans et les publics du vieux continent ; ils n'en existent pas moins, relati-

54. Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., pp. 33-34.
55. Daquin, op. cit., p. 117.
56. Résistance Unie, (2), nº 6, novembre-décembre 1954, pp. 13-14.
57. Op. cit., p. 14.
58. Ministère de l'Information, le Cinéma Français, nº 2, 22 juin 1945.

vement nombreux. Pendant la guerre, avaient été tournés, sur le sujet, « This land is mine » (1943) de Jean Renoir, dont les invraisemblances, compte tenu de l'information que l'on pouvait avoir de l'extérieur sur la lutte clandestine et les conditions de vie des pays occupés, méritent indulgence ; « Pontcarral » de Jean Delannoy (reconstitution historique aux allusions nombreuses) ; « Le ciel est à vous », nettement plus ambigu, de Jean Grémillon. Dès la Libération sont réalisés, « Vive la Liberté », de Jeff Musso, commencé dans la clandestinité, « Au cœur de l'orage » de Le Chanois, produit par la Coopérative Générale du Cinéma Français, sous le patronage du C.N.C., à partir de documents authentiques tournés dans le Vercors ; « La Libération de Paris », de Zwoboda et autres, tournée en août 1944. « L'espoir », d'André Malraux, produit en 1938, et dont les interprètes étaient des combattants et des civils espagnols, sort pour la première fois en 1945 ; il est ressenti comme traitant du même combat antifasciste que celui des maquisards ou des soldats américains ou soviétiques et aussi comme marquant la renaissance, si l'on peut dire avant la lettre, du cinéma français[59]. Puis la vague grossit, mêle films de second rang, qui exploitent un « genre » et authentiques chefs-d'œuvre ; qu'il suffise de citer : « La Bataille du rail » (1945) de René Clément, sur un scénario de René Clément et Colette Audry, qui va obtenir le 1er Prix du Festival de Cannes en 1946 ; « Un ami viendra ce soir » (1946), de Raymond Bernard, où Madeleine Sologne donnait une réalité poétique et aiguë, à la fois, au personnage de la jeune juive séduite par un officier allemand ; « La rose et le réséda » (1946), de Michel André, sur le poème d'Aragon, dit par Jean-Louis Barrault, 1er Prix ex-aequo au Festival de Venise, en 1947 ; « Le Silence de la mer » (1947) de Jean-Pierre Melville, sur un sujet de Vercors ; et aussi « La bataille de l'eau lourde » (1947) de Jean Dreville, dans la même veine néo-réaliste que « La Bataille du rail », fondée sur un respect en quelque sorte essentiel, idéologique, de la réalité ; « Le Père tranquille » (1946) de René Clément et Noël-Noël ; et encore « De la nuit à la lumière », « Ils étaient tous des volontaires », « Le 6 juin à l'aube » (un Gremillon que l'on a pu juger quelque peu « cocardier »), et ainsi de suite.

---

59. Cf. Philips, James E., « New French Films », Hollywood Quarterly, a I, nº 4, juillet 1946 ; Charensol G., Renaissance du cinéma français. Le Sagittaire, Paris 1946, pp. 81-84.

Une seconde génération de films sur la Résistance et la collaboration sera réalisée approximativement dans les années 53-56, une troisième en 1966 ; il convient de citer notamment « Les Evadés », de Jean-Paul Le Chanois, Grand Prix du Cinéma français en 1955 ; « Un condamné à mort s'est échappé » (1956) de Robert Bresson ; « La Sentence », de Jean Valere ; « La verte moisson » ; « Babette s'en va-t-en guerre (1958) ; « Le coup de grâce » (1966) de Cayrol et Durand ; « La ligne de démarcation » (1966), de Claude Chabrol, humble chronique, peut-être quelque peu schématique ; « La longue marche » (1966) d'Alexandre Astruc ; « La traversée de Paris », d'Autant-Lara... On en arrivera, avec le temps qui passe, à retrouver, sur un mode accordé à la sensibilité changée du public, les événements des temps difficiles par le comique et l'atteinte délibérée aux « tabous » qui protègent et fixent nos rapports à la période : « La vie de château », de Jean-Paul Rappeneau est, en ce sens, d'une grande audace, qui a été contestée[60].

Les camps de prisonniers, les camps d'extermination politique et raciale furent aussi étudiés par de nombreux films, qui laissent un message d'horreur, qui voudraient parfois lancer un message d'espoir : « Forçats d'honneur » (1945), de Herman Clossom et René Herde ; « Breendonck, camp de concentration » (1947) de Marcel Roothoofd ; « Les procès des tortionnaires » (1946), d'André Cauvin ; surtout « Nuit et Brouillard » (1955), d'Alain Resnais, qui obtint le grand prix du cinéma français 1956[61], et « Le temps du ghetto », de Frédéric Rossif... Mais d'autres films se réfèrent, d'une façon ou d'une autre, aux monstruosités de la destruction, des souffrances et du génocide : ainsi, Alain Resnais les évoque-t-il, par des actualités de 1945 ou la visite du musée d'Hiroshima ; ainsi, Joseph Losey, dans « Le petit garçon aux cheveux verts » (1947 ; programmé en France en 1967), fait-il une allégorie de la solitude, de la discrimination et du racisme, à partir de l'histoire de ce petit

60. On peut rapprocher ce film, jusqu'à un certain point, de « La Traversée de Paris » d'Autant-Lara, ou des « Casse-pieds », de Noël-Noël, ou du « Vieil Homme et l'Enfant », de François Truffaut. L'auteur de « La vie de château » précise son projet : « Je n'ai jamais eu l'intention d'introduire en fraude un message, mais mon film reposait sur une vérité que je voulais exprimer par la description d'une certaine France égoïste, attentiste, qui construit son bonheur hors du monde. Car quelle que soit notre acivité, on ne peut pas ne pas être concerné par le fait politique », Cinéma 66, nº 106, p. 27. Il n'y a là, on le voit, rien de comparable au projet du film « Le passage du Rhin » (1960) qui pouvait permettre à certains, en substance, d'assimiler la Résistance à une imposture.

61. Le film fut projeté à la télévision française le 8 mai 1961.

orphelin de guerre qui se réveille un matin ainsi marqué, et dont la vue gêne une société pressée d'oublier ; ainsi au-delà du traitement anecdotique à l'occasion du procès Eichmann, Philippe Arthuys et Jean-Luis Lévy-Alvarez développent-ils dans « La cage de verre », une méditation sur la crise morale de la déportation...

Enfin, quelques films, d' « Intrigues en Orient » jusqu'à « Paris brûle-t-il ? », exaltent la fraternité d'armes des Alliés — Américains. Soviétiques, Français —. Mais l'évolution de la conjoncture internationale a marqué encore plus fortement ce thème, spécialement s'agissant des rapports américano-soviétiques, que celui de la lutte clandestine ou celui de la déportation. L'époque où tous les espoirs étaient permis était en même temps celle où tout se découvrait (le cinéma a joué un rôle considérable, dès la Libération, dans cette découverte du monde en guerre, dans cet éclatement des expériences jusque-là, pour le plus grand nombre, locales ou en tout cas psychologiquement ressenties comme particulières) ; puis ce fut comme une chape de plomb qui s'abattit sur l'imagination, en politique, et, inévitablement, mais d'une manière transposée, en art : l'identification aux blocs, dans un monde bipolaire, était une nouvelle manière d'être et de sentir, pour les cinéastes aussi, et leur choix était le plus souvent limité à la marche cadencée ou à l'évasion des réformés, des embusqués et des protégés. Mais l'évolution du monde allait tendre vers de nouveaux équilibres, apparemment moins simples et rigoureux : l'accélération du processus de décolonisation, l'équilibre de la terreur, l'apparition de nouveaux « pôles » de domination ou d'influence, le rapprochement diplomatique américano-soviétique, autant d'éléments d'une évolution qui allait rendre du « jeu », sinon à la réalité des politiques, au moins aux consciences idéologiques. Une autre donnée fondamentale, mais de nature « technique » en quelque sorte, c'est la transcendance progressive des conflits, tels qu'ils apparaissent dans les œuvres, tandis que les années passent ; l'œuvre du temps, c'est pour les films de guerre et d'affrontements politiques (à condition qu'ils soient très situés), un affaiblissement progressif des traits négatifs du stéréotype de l'ennemi, voire sa réhabilitation, au moins au niveau des individus ; c'est aussi l'accentuation de la dénonciation de l' « absurdité » de la guerre, des souffrances, des morts, etc. qu'elle entraîne ; les œuvres, au fur et à mesure que les années passent, gagnent donc en général en nuances, complexité et, par là, éventuellement, en densité humaine et politique. Il s'ensuit que l'accent se déplace

progressivement qui, au nom de la démocratie et de la liberté, exalte d'abord dans les œuvres, les valeurs héroïques et d'idéalisme social (et qui les trouve dans la guerre, ses sacrifices et ses aventures), jusqu'à la dénonciation sans équivoque et sans rémission des déchaînements que la guerre offre au « pôle cruel » de la nature humaine. Une telle évolution, qui ne saurait être résumée en une succession pure et simple, mais qui s'analyse plutôt en un déplacement d'accent et de force, est d'autant plus importante dans le cinéma que la contradiction du cosmopolitisme et du nationalisme, ou en des termes légèrement différents du caractère international et du caractère national, y est spécialement accusée. Compte tenu de la vigilance de la censure française, de son extrême susceptibilité touchant à ce qui est un véritable « tabou », on ne sera pas surpris que l'armée — lorsqu'elle est française — soit relativement peu l'objet d'une critique par le cinéma : l'affaire de « Tu ne tueras point » a constitué comme un contre-feu au développement d'un cinéma antimilitariste : rares sont les films qui, comme « Hôtel des Invalides » de Georges Franju (d'ailleurs commandé pour célébrer ce haut lieu du pays), ou « Quatorze-Juillet », de Jean Hurtado, osent affronter directement les mythes collectifs ; quelques films par le biais du vaudeville (« Tire-au-Flanc », « Eléna et les Hommes » etc.) parviennent à exprimer une satire politiquement significative. Quelques autres se permettent des allusions ou des incursions dans un domaine qui semblait étranger au leur : allusion aux rapports des nazis et de la Légion étrangère dans « Le monocle noir » ; renaissance du nazisme et problème juif dans « Nick Carter et le Trèfle rouge », ainsi que dans « Paris nous appartient » ; etc.

La décolonisation et la cohabitation dans la Métropole avec des populations en lutte pour leur indépendance ont suscité un certain nombre de films, dont la plupart relève d'une conception très engagée, « militante », du cinema (c'est notamment le cas pour les réalisations du cinéma dit « parallèle ») ; parfois aussi, ces thèmes apparaissent incidemment dans certains films des années 1956-1965. L'Indochine est évoquée, d'une manière quelque peu ambiguë peut-être, dans « Patrouille de choc », de Claude Bernard-Aubert, et deux ans plus tard, en laissant cette fois conclure dans un sens « de gauche », dans « Les tripes au soleil » (1959), du même réalisateur. Pour l'Algérie, on peut répartir les films selon qu'ils relèvent du « cinéma militant », comme il a été vu (« Octobre à Paris », « J'ai huit ans », etc.), qu'ils évoquent les rapports entre les communautés, en Algérie même

(« Les Oliviers de la justice », de James Blue et Jean Pelegri, qui enthousiamèrent autant « Aspects de la France » que la presse de gauche ; « Hamida », de Jean Michaud-Mailland), qu'ils évoquent les conditions de vie sociale des nord-africains dans les villes d'Europe (« Air de Paris », « Terrain vague », de Carné, « En cas de malheur », d'Autant-Lara). Les films d'Alain Cavalier, « L'insoumis », « Le combat dans l'île », sont directement inspirés des événements politiques et militaires de cette brûlante question de l'époque ; quelques films les évoquent, parfois non sans puissance, par quelques mots de dialogue très « signifiant » ou quelques images (« Les Tricheurs », « Cléo de 5 à 7 », « Les Quatre cents coups »...). Enfin, il faut rappeler que, par la spécificité du matériel audio-visuel, des rapprochements peuvent surgir, inattendus, qui donnent force polémique, sens politique, à des sons ou des images se rapportant à des situations différentes, éloignées, mais soudainement superposées mentalement à des situations de l'actualité ; le climat fortement passionnel de la décolonisation et des conditions dans lesquelles elle était réclamée, refusée, subie ou accueillie favorisait ces rapprochements et ces transpositions, comme le prouve avec évidence, à l'occasion de la répression des manifestations algériennes de la semaine du 27 octobre à Paris, le témoignage du Père Avril[62].

Si l'on néglige des films isolés (comme « Guernica », d'Alain Resnais et Robert Hassens, avec un commentaire de Paul Eluard ; comme « Liberté I » d'Yves Ciampi, sur le Sénégal ; comme « La noire de... », de Ousmane Sembene, prix Jean Vigo 1966, sur les réalités africaines d'après l'Indépendance ; comme « Les Professionnels », de Richard Brooks, sur la Révolution mexicaine de 1917 ; comme « La colline 24 ne répond plus », de

---

62. Les Informations catholiques internationales, 15 novembre 1961 : « Les récents « exploits » des forces policières dans les rues de Paris m'infligent la brûlure d'un affront. Je ne puis m'empêcher de songer à un film japonais projeté il y a quelques années. Il s'appelait « Les bateaux de l'enfer ». Il retraçait la condition misérable de pêcheurs enrôlés de force sur des chalutiers qui ressemblaient à des bagnes, et montrait l'armée intervenant pour mâter impitoyablement leur révolte. C'est la dernière image du film qui me hante : on voyait, sur le drapeau japonais, s'étaler peu à peu une large tâche de sang. Naturellement, un tel symbole d'autocondamnation eût été et reste inconcevable dans un film français... Pourtant quand je pense aux milliers de malheureux matraqués, dont plusieurs agonisaient, parqués et entassés dans les conditions les plus inhumaines, les drapeaux de fête, les drapeaux français qui pavoisent les Champs-Elysées me paraissent tous invisiblement marqués de cette tâche ignominieuse. Et j'ai honte ». Sur l'Algérie et le cinéma, voir filmographie in : Marcel Martin, « La Guerre d'Algérie au cinéma ; Cinéma 63, n° 72, pp. 60-64 ; n° 76, pp. 31-32.

Dickinson, avec Haya Harabit, film qui contribua à développer en France, dans les années 1955-1956, un sentiment politique favorable à Israël ; comme « Kommando 52 », bon matériau d'information sur les unités de mercenaires au Congo), sans doute est-ce la guerre du Vietnam, guerillas, bombardements, qui constitue le « thème » le plus proche de celui de la décolonisation. Outre les films spécifiquement « militants », c'est « Loin du Vietnam » (1967) ou « Le ciel, la terre » qui illustrent le plus clairement (et pour de larges publics), l'intention d'œuvre démocratique ; « Loin du Vietnam », de William Klein, Alain Resnais, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Agnès Varda, avec la collaboration de Jean Lacouture (pour le texte) et Michèle Ray, fut réalisé par ces cinéastes à la demande de Chris Marker « pour affirmer par l'exercice de leur métier leur solidarité avec la lutte du peuple vietnamien » : ainsi, le film est à l'articulation de l'œuvre cinématographique et de l'acte politique, articulation qui est aussi bien, peut-être, et pour chacun des points de vue considérés, le passage du négatif au positif, ou l'inverse[63].

Enfin, les « grands problèmes » ont suscité un courant, minoritaire mais vivace, de films « à controverse » : sur les relations familiales, la délinquance juvénile, la criminalité et la justice, la peine de mort... Ces essais, parfois provocants, parfois humbles ou timides, d'une sorte de coopération entre les cinéastes, les circuits commerciaux, des psychologues, sociologues, pédagogues, et le grand public ont donné des résultats inégaux. Des films de cette sorte proposent des images modifiées du rôle de la femme, du père, des images nouvelles de l'enfant (qui correspondent à un modèle plus ou moins consciemment souhaité pour affronter l'avenir collectif) ; conformément à l'évolution sociale, les films mettent en évidence moins l'aliénation biologique traditionnelle de la mère que les carences dans sa « fonction éducative » en développement (dans l'importance et la différence d'avec la tradition) ; l'accent est mis sur la pathologie sociale du conditionnement des enfants et des adolescents d'une

63. D'où la difficulté et la situation paradoxale ou fausse du jugement du film, ou de films de ce genre : « Qu'elles soient excellentes (c'est-à-dire en accord avec mes convictions) ou détestables (le cas contraire), les intentions comptent d'abord, dans le cinéma politiquement engagé. Je suis à fond **contre** la guerre au Vietnam , par voie de **conséquence directe** et **a priori** je suis à fond **pour** ce film qui est à fond **contre** la guerre du Vietnam. C'est aussi mathématique que moins multiplié par moins égale plus. La critique de cinéma n'a plus rien à faire ici », Jean-Louis Bory, Le Nouvel Observateur, 20 décembre 1967.

période troublée (comme dans le cas d' « Avant le déluge », objet de vives critiques dans certains milieux, mais qui avait l'approbation et l'appui de diverses associations pour la sauvegarde de l'enfance). L'humanisation de la justice, civile ou pénale, la prise en compte (jugée insuffisante) par celle-ci de données nouvelles des sciences sociales, l'erreur judiciaire, les problèmes de conflits de devoirs sont une source importante de films qui atteignent souvent le grand public, compte évidemment tenu des lourdes contraintes de la censure française ; pourtant, des films comme « Le Mur », de Serge Roullet[64] ou « Douze hommes en colère », ou « L'amour à la chaîne », ou « Nous sommes tous des assassins » ou « Jugement à Nuremberg » devraient permettre au spectateur, pour peu qu'il soit assoiffé de vraie justice et qu'il ait la curiosité civique de l'institution, des méditations sérieuses et utiles[65].

Tous ces films témoignent parmi bien d'autres, à des titres divers, de l'effort démocratique, de la démocratie qui les inspire mais aussi de l'effort qu'ils expriment ; rarement ils échappent au didactisme, plus ou moins appuyé, plus ou moins sagement ordonné, qui peut verser tôt dans le schématisme des caractères, des situations et de la moralité qu'il convient de tirer de l'œuvre : la réussite esthétique s'en ressent parfois, et du seul point de vue de l'efficacité, leurs limites sont inhérentes au genre, lorsque, mais plus ou moins, ils se veulent films « à thèse ». Autre est la propagande ou l'effet des films qui ne se situent point dans l'exploitation de la thématique traditionnelle de la politique, mais cherchent à cerner le flou et à dire l'indicible de la modernité de notre époque, son état moins que son devenir, et moins son accomplissement que son aliénation...

---

64. Cf. Jean-Paul Sartre : « Il n'y a pas de belle mort. Au fond, c'est le sujet du film. Vous ne pouvez rien penser sur la mort par exécution, pendant que vous voyez le film .Vous ne devez que sentir le malaise et même l'angoisse. C'est ensuite que vous réfléchirez, du moins je l'espère, sur ce que c'est que de condamner des hommes à mort », Le Nouvel Observateur, 1er novembre 1967.

65. « Jugement à Nuremberg », de Stanley Kramer, projeté en France en 1961, présentait avec une grande honnêteté les « dossiers » de l'obéissance aux ordres moralement condamnables et des conflits de conscience des juristes chargés d'apprécier des données politiques et de sanctionner l'obéissance des hommes de l'Etat : « Je n'ai rien à me reprocher. La patrie commandait, j'ai exécuté ses ordres. Tous les juristes m'approuveront », dit un des personnages ; il est vrai que, dans le film, les juges condamneront, mais le conflit est fortement posé, scrupuleusement traité.

SECTION 2

THÉMATIQUE DE L'ALIÉNATION

Le concept d'aliénation qui sera ici utilisé, le sera suivant sa définition classique, à l'exclusion des extensions considérables de sens que se permettent parfois certains psychologues et sociologues américains : « L'aliénation est le fait pour un être d'extérioriser ce qui est en lui, ce qui constitue son essence, et de considérer ce qu'il extériorise ainsi comme quelque chose d'autre que lui-même, comme une réalité qui lui est à la fois opposée et étrangère »[66] ou encore le « processus par lequel la chose créée par l'homme lui apparaît comme une essence étrangère qui l'asservit »[67], — la seconde formulation ayant l'avantage de mieux faire ressortir le lien avec la division du travail, la première l'avantage de mieux mettre en lumière les deux aspects, objectif, subjectif, du processus d'aliénation, et toutes les deux se prêtant à la distinction de différents éléments : objectivation, étrangeté, et enfin asservissement. Il serait superflu de se livrer ici à une discussion critique de l'histoire et de la scientificité de ce concept (laquelle est admise ici) ; quant à sa valeur opératoire dans son application à un certain cinéma français, c'est de l'application qu'elle ressortira éventuellement.

Le cinéma français est fréquemment l'objet de graves imputations et de caractérisations très critiques : ainsi, naguère, tout en reconnaissant que « l'art n'est pas théorique (qu') il s'insère dans la vie, il en exprime les résonances profondes, il s'essaye à traduire le drame éternel de la condition humaine », la Centrale catholique du Cinéma posait-elle que « nécessairement l'art doit être l'expression d'une espérance, non d'un pessimisme »[68], proposition et espérance évidemment déçues par une importante proportion de la production proprement artistique, c'est-à-dire en d'autres termes par le cinéma d'auteurs : les cotations de la Centrale sont, en un sens, le baromètre du

66. A. Cornu, « L'Idée d'aliénation chez Hegel, Feuerbach et Marx », La Pensée, mars-avril 1948, p. 66.

67. Menachem Rosner, « Aliénation, fétichisme, anomie », L'homme et la société, nº 11, 1ier trimestre 1969, p. 82.

68. Centrale catholique..., in « Enquête sur le cinéma et la morale », III. — Le point de vue catholique », Bulletin I.D.H.E.C., nº 4, 1945, p. 13.

« pessimisme » et de l' « optimisme » du cinéma. Les communistes, dans leur presse ou éventuellement dans la vie militante, font au cinéma occidental, et spécialement au nouveau cinéma français, des reproches analogues ou en tout cas comparables : naguère, Serge Youtkevitch interrogeait Marcel Carné sur le pourquoi de la désespérance, de la noirceur, de la solitude et de la mort dans les films français ; d'une manière générale, les communistes, sur les divers registres de l'indignation, du mépris ou du regret, mettent en cause essentiellement l'érotisme, la noirceur et l'incommunicabilité (où ils voient gratuité) du cinéma « d'auteurs ». Que les présupposés philosophiques s'expriment, pour ceux-ci, en termes de condition humaine, ou pour les chrétiens en termes de nature humaine, la conjonction, pour le cas considéré, est forte et certaine. Mais n'y aurait-il pas là, jusqu'à un certain point, un malentendu ?

Il importe particulièrement, en effet, pour le cinéma, de distinguer entre ce qui pourrait être le reflet d'une désagrégation de la société ou de la personnalité, et d'autre part ce qui serait simple produit d'une telle désagrégation (on pourrait remonter à cette explication, par exemple en constatant la complaisance du cinéaste pour son objet de pathologie sociale ou individuelle). Faute de cette prudence, et de l'application de cette distinction, on serait amené inévitablement à oublier ou sous-estimer le fait qu'il est dans l'ordre des choses, sur le plan technique, sur le plan social, sur le plan esthétique, que le cinéma soit le double expressif de la civilisation moderne, condition nécessaire pour qu'il en soit éventuellement l'inverse et le censeur. Au demeurant, le sort particulier qui devrait être celui du cinéma, par rapport tant à la réalité sociale dans son ensemble que par rapport aux philosophies que suscite et nourrit l'air du siècle[69] aurait quelque chose de paradoxal, et demanderait plus amples justifications, s'il n'appelait pas des nuances dans la condamnation. Il est à attendre au contraire qu'une crise d'ensemble de la civilisation et de la société industrielle, pondérée ou aggravée de facteurs spécifiques pour ce qui est de la France, et qui (qu'elle soit crise de croissance, de dégénérescence ou de mutation) se manifeste au plan moral et intellectuel, au plan social, au plan politique, se traduise dans la production cinématographique,

---

69. Raymond Aron, Dimensions de la conscience historique, p. 32 ; « Cette confrontation nous paraît instructive. La seule philosophie de l'unité humaine date du siècle dernier. Les philosophies de la pluralité irréductible sont d'aujourd'hui ».

moyen aussi puissant, par une crise similaire au plan des valeurs morales, politiques, etc... qui apparaissent dans le contenu et par le traitement des films. Cette crise est, pour le cinéaste authentique, non pas sans doute la seule source d'inspiration, mais à peu près la seule possibilité qu'il a, par l'observation-participation, d'*expérimenter* son inspiration.

Il sera argué que le flou des propositions des cinéastes n'est que confusion inchoative, leur « objectivité » faussée ou désabusée, et leurs outils intellectuels simples représentations idéologiques, fallacieuses : mais le cinéma peut se défendre par les impératifs d'une nouvelle efficacité, tout autant que par la considération que si, effectivement, le cinéma de l'aliénation, de la société aliénée, s'exprime spécialement au niveau idéologique, c'est-à-dire en représentation partiellement illusoires, sans prétention sauf exception à la connaissance scientifique, ces représentations précèdent pourtant « les conditions dans lesquelles les concepts peuvent naître », et parfois, d'une façon ou d'une autre, aident à la réunion de ces conditions. Spécialement au cinéma, les fonctions positives de l'idéologie, en tant qu'approximation souvent estimable, en tant que signe souvent révélateur, ne peuvent être niées. Au reste, il est bien évident que le cinéma, aucun cinéma ne pourrait échapper totalement à une certaine opacité, toute idéologie cinématographique revêt nécessairement un certain caractère d'opacité et de non-scientificité, alors même qu'elle se proposerait de révéler l'opacité de la société, car les rapports sociaux au cinéma, et du cinéaste avec la société, ne sont pas toujours directs et sa praxis transparente.

Comment concevrait-on que le cinéma ne traduise, des mythes humains, que ceux d'espoir et non ceux de désespérance ? qu'il ne traduise, de la société contemporaine, que l'aspiration à la sécurité et au confort et non l'insécurité et la cruauté qui sont le terrain nourricier d'une telle aspiration ? qu'il « reconnaisse » l'angoisse seulement en l'écartant et sans jamais s'y vouer ?

Le nouveau cinéma, hors la production « alimentaire » ou de grande consommation, se veut d'abord et essentiellement lucide. Sans doute cette lucidité porte souvent des fruits dont l'amertume première surprend et souvent irrite : on y voit tantôt morbidité, pessimisme, germes de division, de démoralisation, d'échec dans la lutte. En fait, ces critiques ne sont pas prises en considération par les cinéastes. Faisant une conférence à Paris, à l'Institut Culturel Italien, sur Visconti et Pasolini, l'écrivain et cinéaste Mario Soldati déclare : « Ce sont des commu-

nistes qui ne veulent pas gagner »[70], mais l'accusation qui pourrait valoir aussi bien pour de nombreux cinéastes français, n'est pas plus acceptée ici qu'à Cinecitta : ayant à expliquer les intentions qui le conduisaient lorsqu'il tournait « La guerre est finie », Alain Resnais insiste : « Je ne veux surtout pas donner des leçons de morale — au nom de quoi ? — mais faire du cinéma dans le but de provoquer une discussion entre les personnages et le public. Les films sont faits pour permettre aux gens de communiquer, et c'est pourquoi les plus pessimistes sont en définitive optimistes »[71] ; Claude Chabrol avait exposé dans des termes aussi nets une position semblable au fond : « Pour un cinéaste français vivant en France en 1961, les seuls sujets honnêtes sont à l'image de la réalité qui l'entoure. Le problème du cinéaste est donc double. D'abord faire saisir au plus grand nombre sa pensée ; c'est donc un problème de forme. Le second aspect consiste à démonter le mécanisme de cette réalité. Pour cela, il y a des choses à faire : il faut fuir le sentiment faux, il faut refuser l'héroïsme, il ne faut montrer que ce qui est, il faut montrer que le propre d'une société aliénée est dans la putréfaction des valeurs fondamentales, dans les trucages si poussés que la nature disparaît derrière une morale fabriquée, il faut montrer que la valeur des êtres est détruite et comment elle est détruite. Entre le boy-scout et l'aliéné, il faut montrer que le boy-scout est aliéné. Enfin il faut fuir la bonne conscience. C'est tout »[72]. D'autres auteurs du nouveau cinéma ont, ici ou là, développé à maintes reprises des idées très voisines[73].

Pessimisme ? Inaction ? Abstention ? Ce serait oublier que ce sont des perturbateurs, ceux qui refusent de se joindre au rire ou à la satisfaction ! Car le scandale est sur ceux-là qui se séparent, et qui brisent les idoles, aussi consolantes seraient-elles, même pour des pensées qui se croiraient encore révolutionnaires. En somme, cette partie — la plus importante — du nouveau cinéma vaut davantage comme *document* (document esthétique, mais aussi document idéologique) que comme *véhicule* de système idéologique et fermé sur lui-même, ainsi que

---

70. Cinéma 66, nº 108, p. 22.
71. Le Monde, 11 mai 1966, p. 16.
72. La Nouvelle Critique, nº 133, février 1962, p. 112.
73. De même à l'étranger ; parlant de son film, « La vraie fin de la guerre mondiale », le cinéaste polonais Kawalerowicz déclare : « Mon film n'est pas pessimiste dans la mesure où il correspond à une réalité : il est un témoignage sur une génération dont les blessures ne peuvent se cicatriser », in Cinéma 61, nº 60, p. 73.

l'était volontiers le cinéma classique. Il faut tout de même distinguer entre le pessimisme et la perte des illusions, entre la reconnaissance d'un fait et la valorisation de ce fait[74]. D'ailleurs, en allant plus loin on peut se demander si le nouveau cinéma ne redevient pas, en quelque sorte *au second degré* « véhicule » idéologique lorsqu'il refuse de l'être *au premier degré*, et lorsqu'il essaie d'être simple « document » : lorsque l'idéologie est justement celle, libertaire, de la lutte contre l'aliénation de l'homme moderne (sous toutes ses formes), c'est un instrument de pédagogie orienté, idéologique, voire « scientifique », que de laisser aux spectateurs une liberté d'appréciation, de choix, de réaction non étroitement conditionnée : le philosophe Roland Barthes, dans un entretien aux « Cahiers du Cinéma », s'en expliquait ainsi[75] : « Le sens est une telle fatalité pour l'homme qu'en tant que liberté, l'art semble s'employer, surtout aujourd'hui, non à *faire* du sens, mais au contraire à le *suspendre ;* à construire des sens, mais à ne pas les remplir *exactement* ». Le nouveau cinéma essaie d'éclaircir les équivoques du concept de « témoignage politique » : il écarte résolument, c'est une évidence, l'interprétation qui identifie le témoignage à la présentation d'une thèse, et qui au cinéma consiste à remonter au problème à partir de sa solution, supposée claire dans l'esprit du cinéaste ; le nouveau cinéma écarte aussi l'interprétation du témoignage qui consiste, dans le film, à résoudre un problème qui est posé, la solution étant découverte dans et par le film ; les films de la dernière période que l'on peut plus ou moins réunir sous cette étiquette de « Jeune Cinéma » (et sauf les films militants nés du « mouvement de mai ») paraissent osciller entre

---

74. C'est le professeur Ellul qui insiste sur l'indispensable conscience des nécessités objectives : « Etablir qu'un phénomène est nécessaire revient pour moi à dire qu'il est négation de l'homme, et sa nécessité démontre sa puissance mais non son excellence. Mais en face d'une nécessité, la prise de conscience de son existence est le premier pas que l'homme puisse faire en vue de la dominer. Tant que l'homme nie le caractère nécessaire d'un phénomène, il échappe à son affrontement, il s'engage sur les voies latérales et se divertit, c'est-à-dire se soumet en réalité au phénomène, en se prétendant « libre malgré lui », et **parce qu'**il se prétend libre. C'est seulement à partir du moment où il a reconnu qu'il est aliéné dans ce fait, que sa liberté commence à poindre dans sa détermination même, ne serait-ce que par l'effort (qu'il tente) de prendre une distance par rapport à ce qui le détermine pour l'objectiver et le réduire à l'état de fait brut », Propagandes op. cit., p. 12. Il est étrange qu'un tel rappel puisse être appliqué, éventuellement, à des critiques marxistes, et c'est pourtant le cas, à n'en pas douter, lorsqu'on examine la façon dont la majeure partie de cette opinion a souvent considéré les témoignages du nouveau cinéma.

75. Les Cahiers du Cinéma, septembre 1963, n° 147, p. 26.

le commentaire incident et le témoignage pur et simple, présentation « brute » des données du problème. Il est certain que ces préoccupations des cinéastes (plus ou moins théoriquement mises en forme) ont le mérite de rappeler, plus fortement et efficacement au cinéma que dans la plupart des autres expressions culturelles, que l'art est inconciliable avec le mensonge, à moins que ce mensonge ne colore toute la société, permettant un classicisme pourtant vite menacé d'académisme, à moins encore que cet art ne soit un art mineur ou ne se satisfasse de réussites mineures.

En réalité, trois attitudes peuvent être décelées dans le cinéma français, sous cet aspect de la représentation de l'aliénation. En premier lieu, des films relativement nombreux expriment une vision satirique mais relativement complaisante des différents aspects de la société ; l'utilisation ou l'effet politique de chacun de ces films est essentiellement variable, et dépend directement du dosage de critique et de complaisance dans la critique, comme de la situation de la parcelle de réalité retenue au regard de l'ensemble. En second lieu, on peut classer un certain nombre de films qui se réclament de l'esthétique du sens suspendu et de la « distanciation ». En troisième lieu, s'exprime par le film une vision à prétention révolutionnaire, consciemment traumatisante par l'utilisation séparée ou conjointe d'une expression didactique ou poétique. N'y aurait-il pas là trois « moments » de la conscience du cinéaste : le « moment » aliéné, le « moment » critique et enfin, à la limite du cinéma, le « moment » révolutionnaire ? Ce tryptique fait pressentir les rapports inéluctables mais ambigus de la contestation et de la révolution, surtout si on le double, mais sans pouvoir vraiment et exactement le superposer, du tryptique des « moments » historiques des totalités sociales (civilisation, nation, classe) selon que les contradictions apparaissent, croissent et tendent à se dénouer d'une façon ou d'une autre : seule une période vraiment « révolutionnaire » pourrait permettre au film de comprendre et d'exprimer la vie sociale d'une manière « révolutionnaire » avec le minimum d' « idéologie » et d'illusion. Mais il serait discutable d'affirmer, avec Ernst Bloch, qu'il n'est d'œuvre d'art qu'anticipatrice du futur (surtout si on entend ce futur comme le futur proche). Il est permis de douter aujourd'hui que l'homme soit un animal politique, et beaucoup préfèreront dire que ce caractère ne lui vient que comme une conséquence de ce qu'il est, par essence, un animal social : mais, en tout cas, il est un animal problématique. Ces considérations conduisent à considérer

avec attention et sans prévention le cinéma « de l'aliénation », même celui, attaqué de tous bords — moraliste, communiste, révolutionnaire — qui, sans proposer la voie du salut, tend à exprimer le « moment » critique de la conscience que le cinéaste peut prendre de la société. Il s'agira ensuite de faire la part de celles des recherches cinématographiques qui, prenant appui sur un constat irréfragable d'aliénation sociale, se proposent de le dépasser par un engagement de leur art au service de la Révolution, que ce soit par la production et la projection de films directement politiques, essentiellement militants et immédiatement utiles ou que ce soit par la collaboration à une Utopie efficace qui serait le négatif irénique de l'actuelle société antagonique.

Paragraphe 1 : L'ALIENATION CATEGORIQUE

Le cinéma de l'aliénation cherche évidemment à traduire l'opacité de l'univers, en ce qu'il apparaît à l'individu aliéné, mais aussi, au second degré, en ce qu'il apparaît, l'individu aliéné compris, au regard du cinéaste ; cet effort serait méconnu si on ne complétait et n'éclairait son objet de la considération de l'utilisation des formes particulières qu'il exige : en correspondance et en fusion intime avec son objet, il est une écriture de la modernité, indispensable et passionnément ou objectivement recherchée.

A. — *L'opacité de l'univers*

Les films du nouveau cinéma[76], dans la mesure où ils sont davantage ambiance, climat, atmosphère qu'intrigue, sujet ou thème précis et précisément isolable, font sentir un « univers » : univers moderne, sans aucun doute, mais où sont intriqués et mélangés modernité, modernisme et archaïsme, pulsions mal définies, poussées, vestiges, structures obsolescentes ou pleines

76. On se limitera, dans l'étude qui suit, aux exemples tirés du cinéma français, quoique le cinéma étranger passant sur les écrans français présente, pour une part, il est vrai d'une manière inégale, des caractères similaires : la limitation s'impose ici d'un point de vue de méthode, d'une part pour mieux saisir les correspondances avec les problèmes sociaux et politiques, dans leur dimension spécifique française, d'autre part pour mieux évaluer les « possibles » de l'évolution politique ultérieure de telle ou telle partie du cinéma français. Le rapprochement avec des films étrangers, notamment italiens, ne sera esquissé que comme une référence à certains problèmes communs de sociétés industrielles d'Europe occidentale.

de sève : les uns verront la modernité dans ce complexe, ces sédimentations, ces brisures ; les autres la verront en quelque sorte à l' « état naissant », et chercheront alors à l'éclairer en scrutant un devenir forcément incertain. Mais l'incertitude du présent ne le cède en rien, pour les films du nouveau cinéma, à l'imprévisible du futur, sauf à faire la part, inacceptable et acceptée, intolérable et tolérée, de la « certitude » contraignante de la quotidienneté. Au fond, l'univers des films d'auteurs du cinéma français de toutes ces dernières années (le cinéma qui a succédé au cinéma « classique » : « Nouvelle vague », « Jeune cinéma », cinéma « contestataire » de Jean-Luc Godard, etc...) est un univers écrasé à la fois, et avec seulement les apparences du paradoxe, de quotidienneté et d'aventure, dans une scission-complémentarité quasi-inéluctable et quasi-complice.

L'opacité, dénoncée, constatée ou même simplement représentée, de l'univers se marque d'abord dans la quotidienneté ; les films font apparaître les significations, sinon le sens, de la quotidienneté dans la vie urbaine, dans la vie professionnelle et sociale, dans la vie familiale et individuelle.

Quotidienneté dans la vie urbaine, de la société urbaine. Des films comme « Deux ou trois choses que je sais d'elle », « Week-end », « Le Joli Mai », et bien d'autres à des degrés moindres, font surgir la grande métropole de la société industrielle avec ses fonctions nouvelles et ses rythmes jusque-là inconnus. Naturellement jamais l'architecture et l'urbanisme n'ont été à proprement parler innocents, et ils ont toujours parlé d'autres langages que celui de leur pure technique : dans les villes traditionnelles comme dans les œuvres littéraires ou picturales qu'elles inspiraient ou qu'elles servaient, la place des édifices publics — monuments largement symboliques — comme leurs caractéristiques (clocher, large perron d'Hôtel de Ville...) étaient en accord profond avec les rôles sociaux qui étaient en vigueur ou souhaités : les édifices publics étaient ainsi le symbole ou l'image de rôles sociaux ou, si l'on préfère, exprimaient, comme les rôles sociaux, une « structure » profonde et commune, dominée par le mythe des relations du centre et de la périphérie. De nos jours, la croissance des villes a compliqué le schéma, sans l'effacer ; on note dans la réalité la ségrégation plus ou moins anarchique des activités, tandis que le centre culturel tend à s'éloigner des citadins (rejetés vers la périphérie) et à se confondre avec le centre des échanges mercantiles et de l'administration des affaires. L'habitat, lui, se répand dans des déserts culturels et sociaux, éloigné de plus en plus du centre

engorgé, en ensembles disséminés mais finalement contigus, subtilement ségrégés par l'argent au détour d'un parc, du mur d'une usine ou du terrain vague d'une « zone ». Le désordre de l'ensemble, la similitude du détail, l'homogénéité des conditions sociales, le travail qui est fort loin, avec, comme médiation du travail à l'habitat : le train, le métro, l'automobile et les seuls signes extérieurs de réussite sociale, — tout cela, et d'autres éléments encore, se traduit par l'aliénation du citadin, avec tous ses caractères ; considérons ceux-ci, tels qu'ils sont représentés par les films précités.

L'absence de pouvoir effectif ? Comment l'habitant du grand ensemble perdu dans la nébuleuse urbaine de la région parisienne pourrait-il exercer un pouvoir effectif sur le milieu qui l'entoure, d'abord (sauf exception), et sur le destin collectif ? Il est trop évident que cela lui apparaîtra rêve impossible. Comment s'étonner alors, versant subjectif, qu'il soit en proie à un sentiment d'impuissance, qui lui fera même négliger les possibilités réelles qui auraient pu, éventuellement, être explorées et exploitées ? Voir la réponse de l'homme âgé, convenable, amer et résigné, interviewé par Chris Marker dans « Le Joli Mai » : — moi, je m'efforce de ne pas penser... (— Vous y arrivez ? —), geste évasif —. La densité des réseaux de contrôle social, sous la forme technico-administrative, ne peut que contribuer à renforcer un tel sentiment d'impuissance. Il en va évidemment de même pour le second caractère généralement reconnu de l'aliénation : l'ignorance du processus global, côté objectif, qui donne naissance à une impression de non-sens, côté subjectif ; là, l'organisation même du tissu urbain, et les contraintes accessoires de la vie urbaine et du travail (durée et autres caractères négatifs des temps de transport, etc...) peuvent être impliquées directement dans un rapport de causalité. Troisième caractère : l'écrasement totalitaire, l'aliénation par rapport à la société, avec les deux conséquences, le plus souvent alternatives mais non toujours : l'hyper-conformisme et/ou le manque de critères (l'anomia). Ces pamphlets que sont « Week-end » ou « Deux ou trois choses que je sais d'elle », où l'on a pu voir des éléments d'une « Analyse spectrale de la France gaulliste » (i.e. : des années 60), n'ont même pas à être rapprochés de l'hyper-conformisme (plante verte, télévision, week-end, résidence secondaire, barbecue et, naturellement, automobile, embouteillages, « hécatombes dominicales »...) ou du manque de critères (la vie de famille, les traites, et la prostitution pour les payer, dans « Deux ou trois choses... » ; la sauvagerie des

« loisirs » pourtant (parce que) conditionnés, dans « Week-end ») : car ces films *sont* la représentation pure et simple, « scientifique » si l'on veut, « clinique » si l'on préfère, des caractères précités de l'aliénation dans la société urbaine. L'opacité de ce qui est un « monde » pour les membres de la fourmilière, la pesanteur de la quotidienneté subie, mal vécue, non-assumée, se marque encore par la dépersonnalisation des rapports interindividuels (ainsi de la coucherie de « Week-end »), d'où l'impression d'isolement du sujet qui ne considère plus les autres que comme des objets et se sait ainsi nié lui aussi en tant que sujet ; elles finissent, dans l'abstraction la plus nue et la plus pauvre des « rôles » sociaux que les individus sont censés devoir « jouer », pour tenir leur partie dans les échanges tant avec la société qu'avec les autres individus : le sujet ne se reconnaît alors même plus comme sujet, c'est le terme ultime de l'aliénation sociale, c'est l'extranéité de l'individu par rapport à lui-même (au-delà, ce serait la scission de la personnalité, et il y aurait lieu de parler d'aliénation psychiatrique). Tout le personnage de Juliette, dans « Deux ou trois choses... », est évidemment, souligné par les voix « off », un témoignage impressionnant de cette extériorité, prémisses de la scission du Moi.

Enfin, pour ce qui est de l'espace, de sa perception par l'homme (éminemment variable suivant les expériences sociales ou les dispositions psychiques), il convient d'ajouter qu'il perd, dans la dernière période et pour ce qui est des Français, ses caractères d'irréductibilité finale à l'effort social et à la maîtrise par la technologie : le caractère totalitaire que retire l'individu de la pression sociale et de l'accroissement des contrôles sociaux n'est plus alors compensé ou, en tout cas, atténué par l'existence d'un « ailleurs » libre sinon accessible réellement : le cinéma traduira ces données nouvelles par une évasion tout à fait hors du réel (« Crin blanc », « Le ballon rouge », « Miracle à Milan » — toutes choses égales d'ailleurs) ou réfugiée, si l'on peut dire, *en un individu atypique* (« Mon oncle », le Noir du « Joli Mai », « Play-Time ») : la nature n'existe plus, même ce que l'on appelait nature et qui était la civilisation rurale traditionnelle jusqu'au XX^e^ siècle disparaît, maîtrisée par les sillages des avions à réaction et par les signalisations routières, elle n'est plus que le déversoir périodique et planifié (bien qu'absurdement) des agglomérations massives. Comment ne pas pressentir et redouter, lorsqu'on est cinéaste et que l'on projette sur le monde actuel un regard de « clinicien », déjà « Alphaville » dans « Week-end » ?

Mais si les loisirs sont, pour le moraliste, révélateurs de ce qu'est vraiment une société non pas sans doute « de consommation », mais tout de même de consommation de masse, l'analyste cherchera lui plutôt la clef dans les rapports de production et les phénomènes de conscience ou de fausse conscience[77] qu'ils conditionnent, d'ailleurs dans un rapport mutuel et de plus en plus évident avec la consommation : l'aliénation dans la quotidienneté, ce sera donc aussi l'aliénation dans la vie professionnelle et dans les rapports sociaux qui s'établissent, soit dans le travail, soit dans la vie dite privée, sur la base du statut professionnel : soit dit en d'autres termes, ceux du cinéma : le « boulot » (ou le « job ») et le « standing ». Deux catégories sociales apparaissent tout particulièrement, à cet égard, dans le cinéma : d'une part les cadres (des différentes catégories : petits, moyens et « supérieurs ») et des professions marginales qu'il est possible d'y assimiler, d'autre part les jeunes travailleurs : jeunes ouvriers, jeunes employées, jeunes modélistes ou mannequins... Comment et pourquoi le cinéma les présente-t-il en proie à l'aliénation ? Pour les cadres (au sens large), les films en présentent des images qui vont du pharisaïsme le plus plat à l'ennui et au mal de vivre : le malaise de certains sketches de « Paris vu par », de « Muriel », et de bien d'autres films ou personnages pourrait être cité, mais il n'est pas explicitement mis en relation avec les caractères du travail. Le malaise est plus nettement et explicitement social pour les jeunes, comme cela apparaît bien dans « Le Père Noël a les yeux bleus », dans « Les bonnes femmes », etc... Il serait certes hasardeux de se livrer à une analyse de classe de ces personnages ou catégories sociales, le reflet cinématographique privilégie considérablement les « strates » par rapport aux « classes », et ceci quels que soient bien souvent les présupposés doctrinaux qu'a, par ailleurs, le cinéaste. Pourtant il est certain que ces derniers films, se proposent d'aborder le processus d'objectivation dans la réalisation du travail et de dépouillement de l'individualité du travailleur dans son activité (même si, comme dans « Les bonnes femmes », cela n'apparaît que sous la forme de l'ennui que suscite un travail dépersonnalisé).

D'une manière plus générale, on peut interpréter ainsi les

---

77. Cf. Joseph Gabel, « Le concept d'aliénation politique », op. cit., p. 456 : « La fausse conscience est une forme de prise de conscience déréaliste et dépersonnalisante due à une dégradation de la qualité dialectique de l'expérience ».

phénomènes décrits par les films : la division du travail, dans ses formes les plus poussées, et les caractères nouveaux de la société industrielle entraînent désormais les classes moyennes dans un processus de prolétarisation accéléré (il revient au même de parler de la montée des masses) ; dès lors, le cadre, l'employé, sont pris à leur tour, et non plus seulement comme jadis l'ouvrier d'usine, dans le cycle dit de « réification » : en calculant et rationalisant ces processus de travail qui y échappaient jusqu'à un certain point, le capitalisme d'organisation rend perceptible aux masses « élevées » vers les classes moyennes, par le développement démocratico-technologique, leur abaissement réel dans les véritables hiérarchies de la décision et de la création : cette conscience prise de la dislocation, par la rationalisation et le calcul, de l'activité productrice, de l'objet de la production, entraîne aussi la dislocation du sujet de la production, entre d'une part son activité et d'autre part le produit de son activité (jusque-là, dans ces secteurs, ressentie comme plus ou moins « créatrice » ou « libérale » ou « distinguée »), entre d'une part son activité sociale et d'autre part les particularités humaines de son Moi et ses pulsions instinctuelles qui ne peuvent plus que difficilement emprunter l'échappée de la sublimation dans l'œuvre. Dans les processus de production rationalisés de la société industrielle contemporaine, les particularités humaines ne peuvent plus apparaître, le plus souvent, comme l'avait déjà fort bien vu Lukacs entre les deux guerres[78] que comme « de simples sources d'erreur ». On mesure le drame du « cadre » et de la jeunesse, ainsi dissociés, dépersonnalisés, absorbés par leur activité sociale jusqu'au point de la totale dévalorisation en tant que sujets créateurs, jusqu'au point de l'exacte appréciation de ce qu'ils représentent en tant qu'objets du processus technico-économique de la croissance et du productivisme indéfinis. Une tentative de sublimation consiste alors, l'homme disparaissant devant le calcul des coûts de production, dans le but, l'intention, l'acte de consommation : mais l'être ne peut se retrouver dans l'avoir, et la consommation conditionnée, la consommation de masse socialement nécessaire, loin d'assurer l'autonomie de l'individu, la préservation et l'épanouissement de sa particularité et de ses possibilités créatrices les plus hautes, va au contraire l'aliéner davantage en le soumettant davantage aux objets, à ses instincts et finalement à

78. Georg Lukacs, Histoire et conscience de classe, Ed. de Minuit, 1960, p. 116.

son travail réifié, l'unique médiation étant l'argent. Il ne s'agit pas, on le voit, de sublimation ; quant au renoncement à l'avoir, à l'objet, à la consommation et à l'aliénation qu'elle représente, il n'est qu'une mutilation abiotique des possibilités humaines, une réduction, dans l'état social actuel. Le plaisir ne se trouve ni dans la quotidienneté de la jouissance réifiée, ni dans la dérisoire et stérile abstention. L'usure nerveuse, la fatigue névrotique, dont les Congrès internationaux de médecine psychosomatique estiment qu'elle atteint bien plus de la moitié des travailleurs français, doit, à ce point, être prise en compte, les jeunes, souvent encore immaturés, et les cadres (qu'ils soient de création ou de maîtrise), comme les professions marginales, si largement représentées dans le nouveau cinéma, en souffrent tout particulièrement, à l'évidence. A la limite de l'activité proprement professionnelle, l'étudiant relève de ces considérations : un film comme « Brigitte et Brigitte » illustre son malaise dans une Sorbonne « bureaucratisée ». Le mystère, l'éloignement des décisions économiques qui orientent la production, la vaine détermination des procédures de tous ordres, du pouvoir effectif de tel ou tel, entraînent usure, abandon, avilissement, pour le grand nombre, même si tous ceux là ne « savent » pas, intellectuellement, que l'esclavage est au mieux défini, selon les termes du professeur Perroux, « non par l'obéissance, ni par la rudesse des labeurs, mais par le statut d'instrument et la réduction de l'homme à l'état de chose »[79]. Trois attitudes principales peuvent caractériser le plus grand nombre de personnages du nouveau cinéma. La première attitude, plus fréquente chez les personnages déjà insérés dans la production, notamment les classes moyennes, moins fréquente sans doute chez les personnages les plus jeunes, consiste à accepter en un sens la stratification de plus en plus forte de la société industrielle, et à s'accommoder de la structure sociale en ne la considérant qu'en termes de position sociale, et à faire coïncider ses aspirations avec le masque imposé des convenances, du jeu social et du productivisme. Ainsi le vendeur de costumes du « Joli Mai » : Moi Monsieur y a qu'une chose qui compte, c'est le job... c'est l'argent dans la caisse... Pourquoi faire ?... Eh bien, pour... pour acheter des costumes ! Et vous ? Vous faites un film pourquoi faire... pour en faire un autre, non ?... Le cinéaste présente alors

79. François Perroux, La Coexistence pacifique, Paris, P.U.F., 1958, vol. 3, p. 600.

ses personnages dans la simplicité apparente de la fausse conscience, moulage d'allure, avec toutes les apparences de l'airain, et ne fait généralement ressortir la paille du métal, la vulnérabilité de l'inauthenticité, que du choc de l'événement ou du rapprochement avec des personnages plus complexes, plus « authentiques », plus « problématiques ». Il peut arriver que le cinéaste, voulant peindre une société sous les couleurs de la fausse conscience et de l'inauthenticité, mette en scène des personnages inauthentiques mais invulnérables parce que parfaitement adaptés à leur milieu ou à la société dans ses structures d'ensemble. Une deuxième attitude, toujours pour des personnages qui ont en général une expérience réelle des rapports sociaux, consiste, après un premier effort d'élucidation, à assumer, brisés, la vie dans une quotidienneté partiellement dépouillée de ses caractères « idéologiques », mystificateurs, avec des tonalités allant de l'amertume de l'échec jusqu'à la « sérénité » du fatalisme. La troisième attitude est celle qui prend appui sur les premiers résultats de l'effort de lucidité pour soit formuler une mise en question plus globale et parfois appliquée jusqu'au niveau stratégique des engagements politiques, soit « trouver la voie » d'une Aventure possible où l'individu puisse insérer son destin et réaliser les virtualités de sa particularité. Elle est plutôt le fait des plus jeunes et des plus intellectuels, socialement à la fois les plus vulnérables et les plus protégés. Pour ceux-ci, alors, la fraîcheur du regard qui se pose sur les choses ou bien la vertu dissolvante du concept, joints à une expérience proche (de soi ou d'autres) qui, sans affaiblir nécessairement leur affectivité-contact (pour reprendre la classique distinction minkowskienne), renforce leur affectivité-conflit, les amène jusqu'aux dernières interrogations[80].

Le poids de la quotidienneté est d'autant plus lourd et démoralisant qu'il se fait sentir aussi dans la « sphère » des activités individuelles et familiales[81]. Les systèmes de symboles que

---

80. Albert Camus esquissa naguère le schéma de cette « prise de conscience » : « Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement » (Le mythe de Sysyphe, Gallimard, 1961 (76e édition), p. 27).

81. Voir par exemple : Cazeneuve J., Bonheur et civilisation, Paris, Gallimard, 1966, 248 p. ; Milié N., « La crise de la conscience de soi dans la société contemporaine », Praxis (éd. intern., Zagreb), 3, n° 3, 3e trim. 1968.

sont les systèmes de parenté, de groupement sexuel et familial, que véhiculent les films, d'après les modèles fournis par tel ou tel secteur de la société moderne, sont du plus haut intérêt pour l'étude politique ; sans en entreprendre l'analyse véritablement, on peut noter que l'individualisme ressort clairement de l'œuvre des réalisateurs de la « Nouvelle vague » et de tout le nouveau cinéma, comme il ressortait d'ailleurs déjà de l'œuvre des grands réalisateurs « classiques » (Bresson, Cocteau, Carné, Tati, Autant-Lara, etc...), sans que l'on puisse en conclure que l'individu apparaisse finalement, dans l'ensemble, comme sinon la valeur dominante, en tout cas la valeur triomphante : le cinéaste veut en effet au moins exposer au public les données de l'affrontement entre l'individu et les ensembles qui l'entourent (famille traditionnelle, rouages mécaniques de l'administration bureaucratique, société « extériorisée » par l'individu)... En outre, l'aliénation de l'individu est parfois la sienne dans une situation nouvelle, que les films ont largement contribué à faire venir au jour de la conscience des plus larges masses, au-delà des études des spécialistes : celle du couple, et celle du couple institutionnalisé de manière nouvelle dans la famille urbaine de type nucléaire. Cette dernière donnée est fournie notamment par quelques films de la « Nouvelle vague » et surtout du cinéma de ces dernières années (« Masculin-Féminin », « La femme infidèle », « Deux ou trois choses que je sais d'elle », « Une femme mariée », etc...). Elle s'impose d'autant plus impérativement que le cinéma français avait mis les plus grands espoirs dans la modification des rapports amoureux et considéré avec une grande compréhension et une indéniable sympathie la modification de l'institution familiale héritée du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. Le « compagnonnage »[82] s'enlise dans les contraintes de l'argent et des puissances extérieures et hostiles (ainsi de la préoccupation politique diffuse, confrontée aux soucis pratiques : les nouvelles du Vietnam, etc... et les leçons que l'enfant n'a pas encore apprises, la cuisine à faire, dans « Vivre pour vivre »), de la même façon qu'il se délite dans la sécheresse et l'ennui des psychologies façonnées, des aspirations artificielles : la présence proche, comme dans le film de Lelouch, est alors absence, solitude dans laquelle on s'installe insensiblement et que l'on vit ensuite parallèlement. La

82. Cf. E. W. Burgess et M. J. Locke. The family, from institution to companionship. New York, The American Book, 1953.

prostitution, thème important du cinéma classique, écartée en tant que tel par la « Nouvelle vague » qui prenait en charge essentiellement la modification de la morale sexuelle et la relativisation de la monogamie, refait son apparition dans la production la plus récente, qu'il s'agisse de payer traites ou vacances ou qu'il s'agisse d'une recherche de « prestige » social — en argent — moins aisément qualifiable ; la différence avec le cinéma classique, de ce point de vue, ne réside plus que dans le fait que la différenciation des mœurs sexuelles est moins marquée que par le passé, ce qui signifie finalement un élargissement, une diffusion, de l'aliénation sexuelle sous cet aspect de la prostitution (sans que, évidemment, bien que le cinéma d'auteurs n'y concentre plus son attention, le phénomène dans ses formes classiques ait perdu en quoi que ce soit de son intensité de problème social). Finalement, là encore, les films laissent deviner, lorsqu'ils ne le disent pas en termes explicites, que l'amour, qui reflète les nuances les plus subtiles de la vie sociale, et la vie de famille, reflètent notamment une structure essentielle de la société : sa structure marchande.

En conclusion d'un panorama forcément superficiel de la présentation par les films de la quotidienneté aliénée, et qui n'est pour nous à l'évidence que la dimension quotidienne de l'aliénation, il y a lieu de relever quelques hypothèses ou résultats, politiquement significatifs. Si l'on a pu dire, naguère, du cinéma français « classique » qu'il exaltait le quotidien « jusqu'au tragique » (avec comme justifications, « Douce » d'Autant-Lara, « Le jour se lève » de Carné, « Les Parents terribles » de Cocteau, « Casque d'Or » de Becker, « Les Dames du Bois de Boulogne » de Bresson, etc...), on peut inversement dire du nouveau cinéma qu'il exalte bien davantage le tragique du quotidien. La clef du reflet cinématographique, principalement subjectif dans l'apparence qu'il offre de l'aliénation, est sans doute la fausse conscience qui naît de l'hypertrophie (en même temps qu'elle nourrit celle-ci) de la catégorie de la médiation : les valeurs ne sont plus alors considérées que du point de vue de leur interchangeabilité, de leur utilité marchande ; les valeurs médiatisées s'effacent plus ou moins complètement au profit de la valeur médiatrice, argent, prestige social qui tend à devenir un absolu relevant d'un fétichisme qui étouffe l'utilité réelle et les qualités spécifiques des valeurs médiatisées.

Le sort de l'individualisme dans les films, en second lieu, tient sans doute aux axes suivants : d'une part il est proclamé et exalté par les cinéastes, mais surtout comme une protestation

contre sa négation de fait par l'état des choses ; d'autre part, il s'affirme dans la réalité filmique aussi en tant que « reflet » de la réalité sociale, mais alors d'une manière telle qu'il est clair que l'individu n'en tire qu'un profit illusoire : sous la forme de l'atomisation, de la solitude, de l'absence au milieu de la foule, sous la forme aussi de la « liberté » de l'hyperconformisme, sous la forme enfin de la « liberté » de l'extravagance contrôlée. Dans toutes ces situations, l'individu s'aliénera toujours davantage, semblent nous avertir les films, en qualifiant affectivement toujours plus ce qui lui apparaît de la société comme accessible : les relations interindividuelles ; il affectera, dans son jugement, d'une nuance soit indulgente, soit hostile, tous ses rapports avec autrui, et la conséquence en sera que son comportement social sera de moins en moins rationnel et moins adapté à la nature véritable des rapports sociaux réels, ce qui — politiquement — est de grande conséquence. La contradiction s'accroîtra entre la conscience (fausse) et le réel (pesant et inaccessible), entre le besoin fondamental de sécurité et l'insécurisation inéluctable, entre la réduction de l'individu à l'état de rouage et ses rêves de compensation...

Le film, dans son expression ici considérée, enfin, par toutes ses caractéristiques paroxystiques d'œuvre et d'œuvre d'art comme par celles qui tiennent à la réfraction du réel, amène à conclure sur le paroxysme de la quotidienneté désormais vécue, même si c'est sur le mode de la fausse conscience et peut-être en partie à cause de cela : l'ennui gluant qui enveloppe les individus dans la société fétichisée et méconnue, obéie et détestée, atomisée et massive, ennui qui traduit en clair que la jouissance des choses n'a plus grand chose à voir avec le plaisir des êtres, — cet ennui ne peut que se *payer* —, et d'inquiétante, voire d'effrayante manière, dans ce qui est désormais un « monde non sacré, sans fêtes, sans jeux, par conséquent sans repères fixes, sans principes de dévouement et sans licence créatrice »[83], dans un monde où la fonction de l'Ego s'affaiblit et contrôle moins les autres tendances de la personnalité[84], dans un monde où l'aléatoire est le mode croissant d'existence collective et individuelle[85]. Le prix, ce sera la crise, le « break-down », l'hystérie ; ce sera l'acte anti-social dans « A bout de souffle », ou

---

85. H. Lefebvre, Introduction à la modernité, op. cit., p. 202.

84. H. D. Lasswell, in : Perry et Stanton, Personality and political crisis, op. cit., p. 29.

85. H. Lefebvre, Introduction à la modernité, op. cit., p. 202.

« Pierrot le fou », ou le déchirement du couple dans « Qui a peur de Virginia Woolf ? », ou l'orgie désormais amère dans « Jeux de nuit » ou « l'Avventura », ou même les vacances (« Du côté de la côte ». d'Agnès Varda, dont le titre initial était « Eden Toc », et qui développe le schéma : Faux paradis — nostalgie — révolte (Carnaval de Nice) — enfer — fin du monde — renaissance du monde... non : interdit de propriété privée !), ou même le « Week-end » ; ce sera le substitut de la « fête » des anciennes communautés villageoises ; mais tandis que la fête était le renversement temporaire de l'ordre social, la rupture (psychique ou sociale) en forme de défoulement n'est plus que le renversement illusoire de l'ordre social : ce qui vaut aussi bien pour le personnage de film que pour le spectacle cinématographique en tant qu'il est ce renversement illusoire, que pour l'automobiliste ou le voyou ou le fanatique civil ou militaire qui croient trouver dans l'agression et la destruction la libération et l'accomplissement que les Anciens retiraient de l' « orgie », les ancêtres de la ferveur religieuse, et les aïeux de la passion nationale.

Cette rupture c'est une diastole ; mais n'est-il pas des aventures offertes par l'univers et la technique, par la société, le Parti ou l'Etat, par un être proche ou la médiation érotique, qui soient une grande Aventure, le possible de l'Aventure libre affirmée contre la quotidienneté aliénée ? Il faut voir, dans le cinema, ce qu'il en est.

L'aventure technique et cosmique ? C'est aux temps du futur que, pour des raisons intellectuelles et de photogénie, les cinéastes vont la conter. Il ne faut pas se méprendre sur l'importance du thème ; comme l'exprime le cinéaste Vilardebo, « La science fiction, c'est raconter plus qu'une aventure scientifique ; c'est raconter l'aventure humaine d'une nouvelle forme de vie, d'une nouvelle forme de moralité »[86]. Le cinéma, instrument privilégié d'une vision neuve[87] fait une large place à la science fiction. Claude Lévi-Strauss nous enseigne que, dans « la civilisation mécanique » il n'est plus de place pour le temps mythique « qu'en l'homme même »[88] ; si nous suivons cette in-

86. Cinéma 66, nº 106, p. 60.

87. Ainsi que l'avait noté, avec peut-être trop d'absolu, dès 1926, Pierre Mac Orlan : « Le cinéma est le seul art qui puisse rendre le fantastique social d'une époque de transition où le réel se mêle à l'irréel à tous les pas » (in L'Art du cinéma, op. cit., p. 449).

38. Anthropologie structurale, op. cit., pp. 225-226.

tuition, peut-être serons-nous amenés à estimer que le cinéma de science fiction relève de l' « homme même », de ses craintes et de ses aspirations les plus profondes et autrement les moins conscientes dans la réalité vécue ? Considérons cette catégorie de films : « Alphaville », « La Planète des singes », « Fahrenheit 451 », « 2001 Odyssée de l'espace », etc... L'exaltation de la technologie la plus progressive, de la maîtrise des machines ou de la structure de la matière ou des espaces sidéraux y est naturellement présente mais comme un vernis que le cinéaste craquèle et écaille. L'homme, dans ces films, n'est plus l'homme et il n'a plus d'intérêt pour celui qui dirige la caméra (et une telle constatation est de grande portée), ou bien il est *encore* humain et dans ce cas il est déprimé, opprimé, en voie d'être supprimé, et il rêve, cet homme provisoire des temps à venir et des mondes à découvrir, il rêve de ce qui est, socialement, quelque chose comme le retour à la vie intra-utérine : le Passé. Doit-on en conclure que l'image de l'avenir a perdu de son attrait et de sa tonicité ? Il est certain que le cinéma nous renvoie l'image d'une grande peur : angoisse de la spontanéité dans la quotidienneté réifiée, ici angoisse de la perte irrémédiable de la spontanéité au profit du progrès technologique et de la surorganisation sociale, et aussi angoisse du cataclysme qu'un dérangement aussi prodigieux que celui qui est vécu de l'ordre « naturel » des choses (i.e. naturel mais aussi de la tradition sociale), intellectuellement, moralement et affectivement aussi mal maîtrisé qu'il l'est, ne peut manquer d'entraîner : l'Age d'Or aurait-il été celui de la pierre ? Cette grande peur millénariste qui est à l'arrière-plan même des films qui expriment la tentation du progrès, est une constante bien troublante : lorsque n'apparaissent aucun des signes de la libération, alors les difficultés et les soucis de la vie réelle se teignent d'angoisse ; ce serait donc que l'homme actuel (à tous le moins les cinéastes : Truffaut, Losey, Godard, Tati, etc...) ne verrait aucun signe de libération (d'épanouissement) dans les développements récents de la science et de la technique. L'idée de la scission du progrès technique, quantitatif, productif, et même du « bonheur administré », et d'autre part du progrès humanitaire, qualitatif, finalité du progrès technique parfois perdue de vue[89], s'impose dans la science fiction comme dans la science « appliquée »

89. Cf. Herbert Marcuse, « L'idée de progrès à la lumière de la psychanalyse », L'Homme et la Société, nº 11, 1er trimestre 1969, pp. 37-47.

(« Hiroshima, mon amour », « La bombe », « Nuit et Brouillard » ou, dans un registre moins sanglant, d'un tragique plus « fonctionnel », « Play-Time »).

Mais on atteint là ce qui est plus directement aventure sociale et politique et[90] les cinéastes font bien apparaître la politisation de la technique, mais vont-ils en tirer des motifs d'espoir, une raison de confiance ? Ce n'est pas l'impression que l'on retire du « Docteur Folamour », du sketch de Godard dans « Rogopag », de « Point Limite », du « Dernier virage », de « La jetée », des « Damnés », mais tout à fait au contraire l'impression du *démoniaque* de la société moderne. Que ce soit l'inéluctabilité de la guerre atomique, de la guerre des mondes, de l'apocalypse, ou que ce soit l'autorité du Pouvoir qui domine un univers intégré et négateur de l'humanité, les films accusent l'Autorité, la Politique, les Pouvoirs occultes (leur représentation par les films est la correspondance de l'opacité de l'univers contemporain), dont l'attitude est très naturellement celle du refus, dont il n'est pas possible d'infléchir les décisions faute de médiations efficaces, et dont l'efficacité est la fermeture de toutes les issues : une chape totalitaire. C'est la « leçon » des « Damnés », d' « Alphaville », et l' « issue » de « Fahrenheit 451 » quelque sympathique qu'elle soit, est bien pitoyable : elle est tout de même de résistance et non pas d'abandon (à la loi pour brûler les livres, la parade est de les apprendre par cœur), comme on peut aussi le dire, en rejoignant les situations de politique plus traditionnelles, du retour à la plus grande simplicité sociale des peuples du « tiers monde » (« Mort en fraude », « Orfeu negro », « Los Bandeirantes », de Marcel Camus), La longue lutte des Vietnamiens et des Etats-Unis incite évidemment à nuancer l'appréciation critique (attitudes marginales, inefficaces, utopiques...) des leçons politiques de ce cinéma.

Un film comme « Le Temps du Ghetto », outre la portée qu'il eût, en 1961, d'éveil du sentiment moral par la conscience qu'il donne de la culpabilité collective, ne porte pas seulement condamnation de l'univers concentrationnaire nazi mais aussi témoignage d'un état de l'humanité : « Dieu avait disparu. Au-dessus de moi il n'y avait plus que le vide » dit une rescapée retrouvée et interrogée par le cinéaste, dans le film. D'une façon

---

90. Sous les contraintes, il va de soi, de la censure : dans « Le Repos du guerrier », la censure a coupé une phrase comme : « Au Japon, on a enfermé les atomisés dans un blokhaus de plusieurs mètres de profondeur ».

comparable, la panique dans les esprits, en France, au moment de la guerre de Corée, n'est pas exagérée par « Avant le déluge » : toutes les manchettes et les commentaires de radio sont empruntés aux archives. Ces films, aussi différents qu'ils soient les uns des autres, ont en commun d'être des films « d'archéologie humaine » suivant l'expression de Frédéric Rossif[91]. L'Algérie des soldats du contingent trouve aussi son écho dans « Muriel », et cet écho est une notation nécessaire pour situer l'aliénation « personnelle » des protagonistes : l'Algérie pouvait-elle être l'Aventure de la jeunesse française ? Aucun cinéaste ne paraît le croire. Godard dit du « Petit soldat » (si équivoque) : « C'est un film sur la confusion. Il fallait bien que je la montre, elle est partout ».

En vérité, les valeurs héroïques apparaissent contradictoires du détachement social de l'individu (qu'il soit volontaire, et traduise le pharisaïsme ou qu'il soit involontaire et marque la conscience aliénée dans la solitude et l'anomie) : même les films politiquement plus ou moins « engagés » — par exemple : « La guerre est finie » — ne se concevaient plus, tout au moins jusqu'au mouvement de mai, que comme « anti-héroïques » ; qu'il y ait eu là application d'une volonté de lucidité du nouveau cinéma, sans nul doute ; pourtant, on ne peut qu'établir aussi un rapport entre cette donnée certaine et les scléroses et les renouvellements difficultueux de la gauche française. Sans doute certains cinéastes avaient-ils le projet, implicite ou explicite, de montrer ainsi la voie, humble et aride, d'un nouvel abord des choses, sans illusions et sans complaisances. Quant à la politique dans ses conditions réelles, et quelle qu'ait été son utilité, sa nécessité, sa dignité, elle n'était pas la grande Aventure, le « Joli Mai » l'atteste ; le cinéma ne pouvait pas la faire apparaître telle. Seuls quelques personnages (Nana, dans « La guerre est finie », les jeunes bourgeois « marxistes-léninistes » de « La Chinoise ») annoncent, sur la fin de la période, le rêve encore dérisoire de l'aventure politique, en même temps qu'ils font apparaître le problème des dialectiques compliquées et mal prévisibles de l'action réellement politique et des substituts psychodramatiques de l'action réelle : problème qui sera essentiel dans les années à venir. Mais en attendant, si l'univers politique est sans justification (pour l'intellectuel, le moraliste, le créateur, le personnage de film), s'il est dangereux, arbitraire, magique —

91. Le Monde, 21 novembre 1961.

en un mot : opaque —, et si l'individu, à moins d'être investi par la grâce du Pouvoir, par les instances de la domination, ne peut véritablement y participer, il ne reste que l'incertitude, source de la recherche, et la recherche essentielle est alors normalement celle de la communication des consciences, sous les formes les plus éloignées du fétichisme social et politique, sous la forme la plus concrète : nombreux seront les personnages de films qui vont tenter l'Aventure de la communication érotique ; quel sera leur succès ?

Tout d'abord, le sens et les éléments principaux de la recherche amoureuse des personnages du cinéma français. Il s'agit de rechercher une *présence*, parfois de l'affirmer, sur ce plan, mais alors comme précaire et fugitive ; à l'opposé de la quotidienneté réifiée, à l'opposé des abstractions fétichisées, ressenties comme des mystifications idéologiques, le cinéma présente des héros pour qui l'érotisme est la valeur médiatrice essentielle, la dernière qui sauvegarde la possibilité de relations humaines concrètes. Il s'agit en quelque sorte de contester, négativement, les rapports marchands de la vie sociale et l'argent comme valeur médiatrice et abstraite. Naturellement, il y a, à première vue, quelque présomption à prétendre trouver dans la société de l'aliénation une « zone » ou une « dimension » non-aliénée, mais l'objection, formelle et intellectuelle, ne trouble apparemment guère les jeunes gens et jeunes filles dans leur recherche, dans la mesure d'ailleurs où le cinéaste la leur fait connaître, par personnages interposés, ce qui est rare. Une deuxième caractéristique, c'est en même temps la recherche ou l'affirmation de la liberté de l'individu, conçue principalement dans et par l'acte gratuit, soit finalement dans la soumission à la fatalité, au destin, mais pensé comme non-collectif, strictement individuel. Un troisième caractère, c'est l'accession du couple au premier plan, sa substitution pratiquement effectuée à l'individu amoureux que le XIX[e] siècle et le début du XX[e] siècle considéraient[92], que le roman ou le théâtre continuent concurremment de considérer avec le couple ; — le couple est d'ailleurs, au cinéma, valorisé : idéal inaccessible ou fragile de communion parfaite, il est aussi déchirement et destin tragique. Une

92. Cf. Dr. Jean G. Lemaire, Les conflits conjugaux, Paris, Les Editions Sociales Françaises, 2e édition, 1967, p. 10. Aussi : Renouveau des idées sur la famille, Paris, P.U.F., 1953 ; Chombart de Lauwe (P. H.) et Chombart (M. J.) : « L'évolution des besoins et la conception dynamique de la famille », Revue française de sociologie, 1960, I, pp. 403-425.

quatrième donnée résulte de l'évolution sociale qui se trouve réfractée, et sans doute considérablement accélérée, par les films de la « Nouvelle vague » et les films postérieurs, s'agissant de la relativisation et de l'affaiblissement de la morale sexuelle traditionnelle. Comment schématiser ces changements de la normativité sociale en fait de sexualité ? Au premier chef, les dominantes sont la diminution de l'érotisation et l'accroissement de la sexualisation dans la société et, à un degré moindre, dans la socialité filmique, mais probablement une sexualisation qui consiste en une réduction de l'instinct et une exacerbation de l'excitabilité sexuelle (conformément aux données de la publicité omniprésente). Une autre dominante, affirmée avec éclat dès 1956 par Vadim avec « Et Dieu créa la femme », est la proclamation du caractère d'insignifiance normative du comportement sexuel, et en d'autres termes la proclamation de l'insignifiance de la normativité traditionnelle : la vivacité des réactions à l' « amoralisme » de Juliette, sur ce terrain, atteste que la société française était à l'époque largement hostile mais déjà concernée. Les brassages de population qui étaient en cours et allaient s'amplifier, le nivellement relatif entre les sexes, l'instauration progressive des valeurs féminines, tout cela allait se traduire par l'ébranlement et la remise en cause de l'héritage culturel, et notamment l'instabilité des normes sexuelles. Le grand cheval de bataille de la « Nouvelle vague » fut l'autodétermination érotique de la femme ; sans doute la bataille fut-elle gagnée, au moins en principe, mais une conséquence imprévue en résulte pour le cinéma actuel : l'amour libre ne peut plus être une expression du Grand Refus...

Le mariage, éventuellement, en sera réhabilité : protection contre l'anomie, il sera aussi le signe, s'il est libre et heureux (cas relativement rare, il est vrai), que chacun des deux héros est sorti de la solitude et de l'incertitude, a trouvé son univers : le mariage est donc réhabilité non pas, sauf exception (« La femme infidèle) en tant qu'institution mais en tant qu'il abrite un couple. Les enfants, qui, pour le nouveau cinéma, sont manifestement des personnes précieuses, apparaissent pourtant toujours à la *périphérie* du couple. Mais alors, si ce n'est plus l' « amour libre », quelle va être l'expression du Grand Refus de la réification dans cette voie d'évasion de l'aliénation qu'est l'Aventure érotique ? Peut-être est-ce l' « amour fou » tel que Louis Malle nous le montre (amour fou, et pourtant sans illusion) dans « Les Amants » ?

Au fond, non pas, ici comme ailleurs, impossible — mais

difficile, est la voie de la communication humaine par l'Eros, telle que le cinéma moderne l'explore. Tant d'obstacles ! Ceux de la maladresse, ceux de la fausse conscience, ceux de l'argent et des difficultés matérielles... Un court métrage, « Le rond-point des impasses », produit par le Comité d'Action du Spectacle, en dénonce beaucoup, en faisant la satire du « roman-photo »[93]. Le cinéma moderne, pour échapper à la quotidienneté, récuse les voies médiocres, et oscille entre les deux voies de l'Aventure, entre les deux formes de l'amour : l'amour nié et saccagé, mais présent, et l'amour absolu mais inaccessible, qui ne sont au fond que deux « moments » de la même exigence.

Dans tous les cas le regard du cinéaste, compatissant, chaleureux, impitoyable, est essentiellement celui du clinicien : « Il y a le monde avec toujours le même défilé de violence, de sexualité et d'horreur » plaidait Jean-Luc Godard autour des personnages de « Masculin-Féminin », « on nous reproche de ne pas faire des films optimistes. A-t-on dit à Pasteur : « Pourquoi n'étudiez-vous pas les marguerites au lieu d'étudier la rage ? » Quand on sera guéri de la rage, on ira cueillir les marguerites »[94]. Ainsi, il a été vu que, dans la représentation de l'opacité de l'univers aliéné, tant dans la quotidienneté que dans l'Aventure, représentation presque toujours en retrait relatif par rapport à la leçon que peut tirer le spectateur du document et message cinématographique, il fallait se garder de déceler soit désintérêt, soit naïveté : lucidité, sévérité et réserve volontaire sont en accord avec la modernité de la France et de sa jeunesse, modernité dont les cinéastes cherchent à rendre compte essentiellement (et qui d'autre part commande une efficacité originale). Il n'est pas inutile de revenir sur quelques résultats.

Pour ce qui était des correspondances étroites avec la modernité de notre société, il s'agissait d'une proposition qui pouvait paraître audacieuse, lorsqu'on est conscient de ce que le cinéma français contemporain exprime peu la totalité organique qui l'entoure (nation, société française, dans l'ensemble de ses déterminations et de ses caractères) : on aurait attendu du film qu'il traduise fidèlement, qu'il reflète, les conditions de sa production et les aspirations de ses consommateurs ; or, notre nou-

---

93. Le Comité d'Action du Spectacle s'est exposé ainsi aux foudres et notamment aux poursuites judiciaires d'un empire de presse et d'illusion.
94. Le Monde, 22 avril 1966.

veau cinéma a paru pour beaucoup jouer sur le registre d'une singularité qui ne se préoccupe que rarement de renvoyer à l'universel, et d'éclairer mutuellement les situations concrètes et la totalité organique dans laquelle elles s'insèrent : où serait donc la modernité ? La réponse a été que, selon toutes probabilités, notre « totalité organique » française n'a plus tout à fait et pas encore de nouveau des traits distinctifs suffisamment forts et cohérents pour la faire transparaître de la projection des situations particulières. Et le flou, ou l'hésitation, et l'aliénation représentée, du jeune cinéma expriment parfaitement cette absence ou cette imperfection, en même temps qu'ils *compensent* le refus des Français moyens, pour se rassurer, d'admettre le plus souvent la moindre faille et de faire la moindre place au doute ou au désespoir : au cours d'un débat sur « Muriel », film d'Alain Resnais, un critique explique ainsi pourquoi, à son avis, le film et la population française paraissent relever de deux mondes apparemment séparés[95] : « En ce moment, il y a une enquête à « France Soir » et « Europe 1 » : « Français, qui es-tu ? » Or, les gens ne livrent que le versant optimiste, confortable et tranquillisant de leur existence. Il n'y a aucune réponse désespérée, aucune réponse tragique. Muriel me paraît alors comme le complément indispensable de cette enquête : c'en est le versant sombre, désespéré, plongé dans la déréliction totale, et les gens s'y sentent complètement perdus ». L'explication proposée (une compensation) paraît suffisante pour rendre compte de l'opposition de « Muriel », ou de bien d'autres films, au vernis « optimiste » des larges masses ; mais elle doit être renforcée par l'explication subsidiaire : ces films sont indéniablement accordés à la sensibilité et aux problèmes de cette fraction si particulière et importante de la population qu'est la jeunesse. Il en est ainsi chez nous comme, d'une manière tout à fait frappante, dans les pays de l'Est[96], et le plus significatif est que le cinéma ait commencé, ces dernières années, à puiser sa substance, quant aux sujets eux-mêmes, dans les problèmes

---

95. Les Cahiers du Cinéma, n° 149, novembre 1963, p. 25.

96. Dans les pays de l'Est, la révolte de la jeunesse prend pour thème une « dépolitisation », réaction à une société ouvertement surpolitisée, ou politisation « autre », sur les ruines d'un ordre de valeurs absolues, alors que la révolte en Occident s'exprime désormais normalement en revendication de politisation. De « L'âge des illusions » (1966) d'Istvan Szabo, retenons de la discussion entre Eva et Jangsi cette définition de Jangsi : « Je ne suis pas communiste, je suis ingénieur », et observons qu'elle pourrait être reprise par un étudiant parisien, à ceci près qu'il pourrait être tenté d'en inverser les propositions...

cruciaux du monde actuel, à cet égard : ainsi, outre les thèmes déjà évoqués, le Grand Prix du Festival du Jeune Cinéma français 1966, « Les cœurs verts », d'Edouard Luntz, traite-t-il du problème de socialisation, d'assimilation, des blousons noirs d'un grand ensemble parisien. D'une manière plus explicitement politique, la conscience que prend le jeune héros du « Chat dans le sac » de l'oppression nationale du Québec dans le continent nord-américain est un ressort essentiel du déroulement de la crise sentimentale qui est décrite.

Certes, cela ne revenait, cela ne revient pas à dire que la révolte, dans ces films du nouveau cinéma, ne serait pas ambiguë ; il est au contraire naturel que la révolte y soit ambiguë, puisque le monde de ces films est perçu sur un mode le plus souvent strictement incertain, puisque c'est un monde de l'aliénation ; il est difficile de refuser « ce qui est » en lui opposant son contraire clairement défini ; mais la réalité n'est pas moins équivoque. Là aussi, le problème de la succession des générations n'est pas posé in abstracto, mais se greffe sur des mutations sociales vertigineuses et qui n'épargnent pas l'idéologie politique. « Je n'ai plus aucun rapport, avoue Jean-Luc Godard[97], avec mes aînés qui sont les enfants de la Libération, ni avec mes cadets qui sont les enfants de Marx et du Coca-Cola. — Ils sont influencés par le socialisme — pris dans un sens économique très moderne — et par la vie américaine. La lutte des classes n'est plus telle qu'on nous l'a apprise dans les livres. Autrefois « Mme Marx » ne pouvait être mariée avec « M. Coca-cola », aujourd'hui on voit beaucoup de ménages comme ça »...

On peut s'attendre que l'instrument intellectuel issu de ce monde problématique ne soit pas la logique classique ou la pensée enthousiaste, mais au contraire les logiques libres et la pensée ironique, qui sont elles-mêmes facteurs d'accentuation de la problématique. Voir les limites de l'efficacité de cet instrument peut préserver de mécomptes dans l'appréciation des films de la production française récente. L'ironie ne peut évidemment décrire le « vrai », et construire un mode authentique de rapports et d'existence ; négative et négatrice, elle réfute l'inauthenticité du pouvoir, des représentations ou des structures[98] ; elle peut être appréciée de deux points de vue : elle est d'abord au cinéma une protestation de la subjectivité du réalisateur

97. Le Monde, 22 avril 1966.
98. Voir H. Lefebvre, Introduction à la modernité, op. cit., p. 50.

contre une aliénation, elle est aussi, d'une manière plus générale quoique paradoxale, un « moyen moderne de structuration »[99]. Sur le premier point, les témoignages des cinéastes sont suffisamment abondants et explicites pour qu'il ne soit pas utile de s'y attarder à cet endroit. Sur le second point, il faut prendre en considération en effet la rapidité de la transformation de la réalité dans la société : l'attention des esprits dogmatiques se porte souvent sur les aspects de décadence de l'art, et éventuellement, de la société ; mais ceux-là omettent alors de noter que bien des formes esthétiques ou des idées sociales nouvelles ne sont aucunement liées à cette « décadence » ! Car c'est souvent la rapidité de la transformation de la société qui impose à l'artiste — et tout particulièrement au cinéaste — des novations hardies. L'interpénétration culturelle — là encore spécialement par le véhicule du film — joue évidemment dans le même sens. Enfin, et sans doute parce que l'image ne peut atteindre que les premiers « niveaux » d'une sociologie « en profondeur » telle que la proposait le Professeur Gurvitch, il faut dire encore que le cinéma saisit surtout, de la réalité sociale, culturelle, politique, ce qui est changeant et superficiel, et rend plus malaisément et obscurément compte de ce qui est profond et permanent.

C'est encore la rapidité des transformations sociales (la mobilité spatiale, les révolutions technologiques, les changements relatifs des rapports de production et la réorganisation constante des hiérarchies de statuts sociaux qui s'ensuit) qui authentifie, pour se placer au niveau des personnages, les incertitudes, les hésitations, les conduites d'échec et l'amertume de tant de personnages de notre jeune cinéma, et qui témoigne par conséquent de la « modernité » et du « réalisme » de ce cinéma : car tous ces caractères, qui se rencontrent dans la vie, s'ils sont statistiquement valorisés dans les films, c'est parce qu'ils sont *typiques*. En effet, un système nouveau et cohérent de statuts et, sous l'angle dynamique, de rôles n'est pas encore en place, et encore moins stabilisé ; dans la vie comme dans les films les individus sont souvent impliqués dans des situations où ils sont incertains sur ce qu'est leur statut et leur rôle, comme ils sont incertains sur ce que sont statuts et rôles des individus avec lesquels ils sont en rapport : ils prennent conscience d'un conflit de rôles, au centre duquel ils sont, comme un acteur

99. G. Lukacs, op. cit., p. 10.

aveugle, et qu'ils doivent trancher par un choix souvent hasardeux. On doit donc conclure sur ce point que, là encore, le cinéma actuel a saisi un trait important et nouveau de la société française, et témoigne de son adaptation à la modernité, par le choix qu'il fait de telles situations et de tels caractères à représenter.

Il a été vu qu'un point d'impact spectaculaire de l'innovation cinématographique, qui est aussi l'un de ceux de la modernité sociale, était l'amour, les rapports amoureux entre les êtres, le couple. Si ces préoccupations dominantes des jeunes cinéastes apparaissent, sous un éclairage classique, relativement limitées du point de vue de la portée politique et sociale, elles sont au contraire essentielles et chargées d'un sens philosophique et politique pour l'idéologie cinématographique nouvelle, pour les « moments » aliéné et critique du cinéma. Il s'agit là d'abord de problèmes qui intéressent primordialement la jeunesse, catégorie sociale privilégiée par les cinéastes, comme on le sait. Il s'agit ensuite de problèmes qui paraissent aux cinéastes revêtir une acuité nouvelle, moins nouvelle sans doute sur le plan sentimental à proprement parler que par la situation des individus qui sont les protagonistes des intrigues, lorsque l'intrigue subsiste d'ailleurs : les individus en situation dans une société telle que celle dont ils font l'apprentissage, où les rapports marchands tendent à contaminer l'ensemble des relations humaines, ont des problèmes d'ordre privé qui ne s'expliquent sans doute pas suffisamment par le cosmos politique et social mais qui pourtant ne peuvent plus être compris en faisant abstraction de ces données. C'est, sans doute, expressément, la leçon de « La Pointe courte », par exemple. L'idéologie cinématographique est pénétrée, en montrant de cette façon ces situations, et encore une fois en écartant tout à priori étroitement didactique, de l'importance sociale de son rôle : elle prétend déblayer ainsi les vestiges inactuels qui encombraient la vision cinématographique des êtres et des choses, et apporter tous « les objets mythiques du modernisme : du non-conformisme au juke-box »[100], rendant « possible » une critique sociale actuelle et qui ne se tromperait pas d'objet.

Mais ces correspondances avec la sensibilité moderne et ce travail sur les axes de croissance des problèmes actuels s'accompagnent d'une forme originale, qui tient largement comp-

---

100. Max Egly, Regards neufs sur le cinéma, op. cit., p. 223.

te des mêmes préoccupations, et vise au bénéfice d'une plus grande efficacité. Car il est une écriture de la modernité.

B. — *L'écriture de la modernité*

« Un même regard qui frappe par son sérieux, sa tristesse même. Ce regard triste est aussi un regard appliqué, observateur, tendu dans un dramatique effort de compréhension »[101] : l'on peut, avec une grande justesse, caractériser ainsi le jeune cinéma ; or, l'écriture de l'image c'est d'abord le regard qui est jeté sur le monde, par le cinéaste et par ses personnages. L'authenticité voulue tient d'abord à l'intransigeance de la jeunesse, au refus d'une vision « paternaliste » et « arrangeante », elle tient ensuite à l'enracinement social de l'œuvre cinématographique qui doit désormais tirer sa force de la réalité brute (ainsi « Deux ou trois choses que je sais d'elle » présente des données volontairement non intégrées à une intrigue) et non plus seulement de la fiction organisée en spectacle, comme dans le cinéma de distraction ou le cinéma d'endoctrinement, volontariste et académique. Pour ce qui est de la jeunesse, de celle des cinéastes eux-mêmes notamment, elle explique le refus de l'héroïsme et la tentation de l'héroïsme, le refus absolu de l'héroïsme claironnant et la tentation de l'héroïsme tragique mais inavoué, sensible, en quelque sorte ; elle explique le parti-pris de vérité, de rigueur, quel qu'en soit le prix, et en ce sens la réaction de génération est salubre, même si elle ne peut exprimer qu'une vérité partielle et transitoire[102]. Pour ce qui est, en second lieu, de l'enracinement social, dans la modernité essentielle, il commande aussi une forme qui pour être « authentique », sera marquée d'originalité. Il serait contre la nature du cinéma en tant qu'instrument et moment « critique » de la connaissance, estiment nombre de cinéastes, de donner, tout au moins jusqu'aux toutes dernières années (1967, 1968...), des sens clairs et immanents au film ; le film doit au contraire restaurer le « particulier véridique », dans sa concrétude riche d'humanité et d'inhumanité, en le présentant en juxtaposition, en confrontation permanente, pour que le spectateur lui aussi cons-

---

101. L. Chevalier et P. Billard, op. cit., pp. 292-293.

102. Cf. Pierre Gay, « Un homme seul, et qui marche », Cinéma 66, n° 108, p. 75 : « C'est le cinéma qui est en dernier ressort le mode d'expression par excellence de (l'humanisme moderne), parce qu'il est l'art d'une réalité en mouvement. Le cinéma est devenu l'expression dynamique de la vérité de notre temps. Les jeunes s'y sont reconnus ».

truise « son » film, et le film doit être gardé de présenter une conception du monde explicite et, en quelque sorte, au « premier degré ». Il s'agit, non pas de « montrer », mais de « donner à voir »... Il faut considérer cela plus en détail.

Au départ de l'esthétique nouvelle, on trouve l'idée que l'intérêt politique se nie lui-même lorsqu'il est poussé à son terme en art ; qu'une telle proposition soit formulée aussi fréquemment qu'elle l'est (ou surtout l'a été) dans les interviews accordés par les cinéastes soit dans la grande presse, soit dans les publications spécialisées, est un fait qui à soi seul témoigne d'un niveau de préoccupations politiques. En effet, l'observation a été faite, en particulier par Georges Lukacs à propos du roman[103], mais elle peut relever du seul bon sens, selon laquelle la création esthétique ne peut qu'exceptionnellement reposer sur un matériau purement conceptuel et arrangé selon les règles d'un ensemble logico-déductif. Le cinéaste ne peut ignorer non plus qu'il doit jouer des dialectiques de l'universel et du singulier, du général et du particulier, s'il veut émouvoir, persuader et faire œuvre proprement et directement esthétique[104]. Il a aussi à graduer ses effets, qu'il veut souvent constituer une agression pour le spectateur de son film, mais qu'il veut aussi, par hypothèse, cerner et suivre les processus psychologiques, dans leur complexité, de ce spectateur.

Mais au-delà de ces propositions élémentaires, les cinéastes du jeune cinéma français (et sous cet aspect, on peut confondre toutes les « nouvelles vagues » de ces dix dernières années, sous réserve de cas particuliers), sont bien amenés à se poser la question, suite au renouvellement de la pensée sociale et de la sensibilité, de *formes* et de *techniques* nouvelles, à la suite de Brecht, Ernst Fischer, Piscator, Paolo Chiarini. Il est délicat, et quelque peu arbitraire, de résumer et rassembler l'essentiel des recherches formelles du jeune cinéma, tendant à l'écriture de la modernité, mais ce résumé est indispensable, ces recher-

---

103. « Dans le roman, la totalité n'est jamais systématisable qu'à un niveau abstrait ; l'on ne saurait donc s'y référer à un système — la seule forme possible de totalité capable de survivre à la disparition définitive de l'organique — qui ne soit système de concepts déduits, ce qui en interdit l'utilisation immédiate dans l'ordre de la création esthétique » ; Georges Lukacs, La Théorie du roman, Lausanne, Ed. Gonthier, 1963, p. 64.

104. « Une seule et même vision peut s'exprimer dans l'œuvre de Pascal et dans celle de Racine ; il n'y a cependant que **la mort** dans la première, il n'y a jamais la mort, mais seulement **Phèdre mourante** dans la seconde » Lucien Goldmann, in La Théorie du roman, op. cit., pp. 167-168.

ches ayant des motivations ou des implications politiques essentielles.

L'incertitude gangrène le langage : le jeune cinéaste va s'en méfier, privilégier l'image au discours ; ou bien, lorsqu'il fera un film dit « littéraire », il traduira cette incertitude et cette méfiance dans les paroles mêmes que prononceront les personnages, avec des jeux de vocabulaire ou des raisonnements poussés aux limites de la logique, ou des pensées court-circuitant les médiations habituelles... Surtout, il refusera le « langage cinématographique » — entendons : le langage cinématographique traditionnel, acquis par les cinéastes, appris par les spectateurs, et dont le vocabulaire et la grammaire sont constitués par un fonds connu d'images, de conventions, de procédés : les nouvelles vagues du cinéma français refusent ainsi les conventions techniques du fondu enchaîné, du cadrage penché, de la surimpression, du flou. Mais la technique est inévitable ; lorsqu'alors la technique est utilisée, elle l'est dans un sens non-conforme à la convention admise. D'une manière générale le nouveau cinéma veille à ce que les signifiants (par exemple, la plongée, la contre-plongée) soient toujours relativement ambigus. Le signifiant se présente toujours, d'abord, dans un rapport d'analogie avec le contenu : les cinéastes vont pratiquer l'anti-analogie, ils établiront un rapport entre un contenu et une forme le plus naturellement opposée (par exemple, plongée et orgueil, attitude dominatrice ; contre-plongée et sentiment d'humilité, d'adoration...) ; finalement, rapport d'analogie, d'anti-analogie et rapports autres (échappant à un code connu) juxtaposés ou superposés dans une œuvre détruiront la convention de langage cinématographique en tant que convention, ce qui est l'objectif recherché.

Les éléments du langage cinématographique autres que la photographie sont également atteints par la révision. Il a déjà été question du dialogue. Le montage naturellement est rejeté : le montage, considéré comme l'essence du cinéma ! comme la clef de toute véritable création filmique ! depuis quarante ou cinquante ans, est refusé, comme piège idéologique (artificiel), engrenage démonstratif (procédé anti-cinématographique) et stimulus conditionnant (spectateur passif). Rappelons une proposition désormais classique d'A. Bazin : « Le *sens* n'est pas dans l'image, il en est l'ombre projetée, par le montage, sur le plan de conscience du spectateur »[105]. Le nouveau cinéma, tout au

105. A. Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? in : L'Art du cinéma, op. cit., p. 237.

contraire, estime que le sens ne doit jamais être l'ombre projetée par le montage sur le plan de conscience du spectateur : il est pour certains dans l'image ; pour d'autres, pour la plupart, c'est le spectateur qui doit être en mesure de se construire le sens qu'il donne à l'image-objet. Notons qu'une telle position de méthode exclut le ton épique, sauf dérision, et la possibilité de l'épopée cinématographique : « Ivan le Terrible » sort d'un autre monde et exprime un autre monde que la société française des années 59-68... L'accentuation musicale, dont le cinéma classique abusa, subit le même discrédit. L'acteur, monstre sacré, convention vivante, n'est pas épargné : les personnages du nouveau cinéma seront parfois des inconnus, des visages sans passé cinématographique. Enfin, tous les éléments du langage (photo, musique, dialogue, montage) seront utilisés, pour créer la plus riche signification, en opposition les uns aux autres, pour ne plus imposer une canalisation unilinéaire et jugée appauvrissante. Le jeune cinéma consacre les bonnes règles, selon la néo-critique, de ce que doit être un signifiant spectatoriel : hétérogène, quant aux organes des sens qu'il affecte (vue, ouïe), ce qui implique une grande sobriété ; polyvalent, sur les registres de la polysémie ou de la synonymie ; combinatoire, c'est-à-dire réalisant l'art (unification des signifiants).

En somme, par là, le cinéma recherche une plus grande mobilité de l'écriture, de la pensée, et de leur rapport ; la finesse des contenus s'exprime par l'élaboration poussée de la forme (même dans sa brutalité, parfois, de brouillon), la finesse des intentions impose un « montage invisible », que la logique, dans l'analyse de la scène, doit rendre insensible, afin de ne pas soumettre le spectateur à l'interprétation unilatérale que le cinéaste donne de son film, par un montage agencé ou ostentatoire. Le cinéaste veut que les faits qu'il présente aient leur valeur intrinsèque, c'est en eux-mêmes qu'il veut qu'ils soient appréciés par les spectateurs ; parfois il veut tout de même leur accorder une valeur symbolique qui se révèlera dans une seconde phase, au second degré, pour un spectateur qui « construit » les données offertes.

Toutefois, si le jeune cinéma refuse, comme technique de signification, des procédés jusque là aussi universellement prônés que le montage ou la symbolisation, il ne fait aucun doute qu'il utilise d'autres « procédés » : l'image fixe apparaît fréquemment dans nos films, et le zoom est parfois vertigineux ; enfin, la caméra est parfois agitée de mouvements aussi volontaires que saccadés... L'intention sauve tout : alors que les « trucs »

du cinéma classique étaient des procédés de narration, intégrés dans un récit pour en accroître la force de persuasion, au contraire le jeune cinéma se défend de céder à de telles faiblesses, et pour les jeunes cinéastes, il s'agit essentiellement de « faire sentir la caméra », dans un double but : donner de la poésie, de la force, du style, et en second lieu, par la « distanciation brechtienne », favoriser la réflexion du spectateur. Il n'y a aucun doute que le premier objectif est fréquemment atteint, par des auteurs souvent talentueux. Quant au second, s'il l'était, cela finirait par être d'une grande portée, et psychologues et philosophes ont d'ores et déjà posé les premières interrogations à cet égard.

L'effet d'étrangeté était, dans le théâtre de Brecht, à la fois la traduction d'un monde incertain, mouvant, et une riposte à l'aliénation : un « charme » était rompu... Le principe général de distanciation dans le jeune cinéma est très proche du principe maintenant bien connu au théâtre ; il répond chez les jeunes cinéastes avant tout, semble-t-il, à la volonté de laisser ouvertes les questions, et de respecter le spectateur comme un partenaire responsable, au besoin en battant en brèche la trop grande puissance du réalisme de l'image : « Ce que j'ai voulu : réaliser l'équivalent d'une lecture, laisser au spectateur autant de liberté d'imagination qu'en a un lecteur de roman. Qu'autour de l'image, il puisse laisser aller son imagination, tout en subissant la fascination de l'écran », confie Alain Resnais[106]. Il y a là, sur ce plan comme sur bien d'autres, un « passage au relatif », dont on a pu dire qu'il était « dans l'ordre des moyens, ce qui garantit l'objectivité dans l'ordre des fins »[107]. Bien loin de chercher la justification rationnelle d'une idée, le cinéaste va privilégier une impulsion persistante qu'il sera pourtant parfois incapable de justifier rationnellement[108]. Bien loin de chercher à construire son film en « démonstration », selon une rationalité sèche, il va se laisser conduire par les images, les événements, et par ses propres personnages — bien plus : « Il ne faut pas que les événements « profitent » aux personnages, leur soient favorables au point de prendre un aspect rassurant ou de changer le caractère spécifique de leurs émotions »[109]. Surtout, il

106. Esprit, juin 60, p. 936.
107. André S. Labarthe. Essai sur le jeune cinéma français, Paris, Le Terrain Vague, 1960, in 8°, p. 17.
108. Esprit, juin 60, p. 939.
109. Alain Resnais, interview au « Monde », 11 mai 1966.

faut que le spectateur soit un partenaire critique, tant le jeune cinéma postule qu'une véritable communication suppose un échange véritable, et par conséquent, pour aboutir à un langage commun, deux paroles, deux visions ; le cinéaste étant en position stratégique dominante, doit se préoccuper de ne pas écraser son partenaire inconnu au point de l'annihiler ; il faut donc que le spectateur ne soit pas « aliéné » au cinéaste pour la durée du film[110].

Comme le jeune cinéma est fait par des cinéastes qui sont chez nous des intellectuels, et souvent des littéraires, ce n'est pourtant pas une inspiration ineffable qui conduit les mouvements de la caméra ; les œuvres témoignent presque toujours d'une forte structure interne, mais une véritable structure interne ce n'est pas un découpage artistique ou artificiel, c'est la cohérence (même dans l'incohérence) des sentiments exprimés. En outre il est à supposer[111] que les organes des sens des publics peuvent évoluer au fil des âges, et que des publics modernes saisissent des structures qui ne s'explicitent pas en termes de contenus. Le nouveau cinéma est un exemple remarquable de la valeur signifiante du *climat* d'une œuvre, et non seulement du contenu ; comment expliquer cette « signification » ?

Dans sa réaction contre l' « intrigue » et les « trucs » du cinéma classique, le nouveau cinéma se livre à une *dédramatisation* remarquable : il veut montrer dans la vie des hommes modernes l'essentiel et l'inessentiel, et, comme il a été vu, cela relève souvent du quotidien, du banal ou en tout cas est vécu dans ce qu'on peut appeler des temps « faibles », des intervalles, des durées qui s'écoulent, dépourvues de significations « spectaculaires ». Or, jusqu'à un certain point, une telle dédramatisation ainsi mise en scène est source de signification : qui

---

110. « Vous avez l'impression que l'on arrive à un cinéma qui cherche à « distancer » le spectateur du spectacle ? — C'est au moins ce que je souhaiterais : que le spectateur ne s'identifie pas au héros, mais seulement, par moments, aux sentiments du héros. Qu'il ait des moments d'identification, et aussi des moments de retrait. Qu'il se sente concerné à travers des moments d'émotion qui lui sont communs, avec tel personnage, mais qu'il garde son jugement. Dans « A bout de souffle », ce qui me passionne, c'est l'échange de sentiments entre Belmondo et Jean Seberg, mais je peux trouver leur personnage antipathique, si ça me plaît. Ceux qui ont sur ce film un jugement moral y voient un film fasciste : la glorification du gangster, de la dénonciation, ceux-là s'identifient ou veulent s'identifier aux héros du film. D'ailleurs cette liberté est reconnue depuis longtemps au spectateur de théâtre et au lecteur de romans. Certes, on peut alors tomber dans une sorte de complaisance de voyeur, celle que l'on a dans la rue devant un accident... » A. Resnais, Esprit, juin 60, pp. 936-937.

111. J. P. Mayer, op. cit., p. 19.

y aurait songé ? mais dès lors que cela est présenté, on y songe. C'est ainsi que le nouveau cinéma français a conquis comme matériau des œuvres cinématographiques la vie quotidienne, la quotidienneté, et ces continuums qui constituent la quasi-totalité de la vie humaine : décadence ? insignifiance ? Précisément, c'est au contraire problème nouveau. En second lieu, la dédramatisation s'analyse en économie de moyens, en réserve, voire en sécheresse d'expression, au point que le formulé devient informulé : et c'est alors que les contenus, les « sujets », sont remplacés par un « climat ».

Cette évolution tient plus à la nécessité d'atteindre ces réalités et ces niveaux de réalité jusque là négligés, et malaisément accessibles par les instruments traditionnels, qu'au seul souci d'originalité subjective : la quotidienneté (« Deux ou trois choses que je sais d'elle »), la mythologie de la société dite de consommation (« Zazie dans le métro », « Play-Time »), l'imaginaire (Marienbad), l'incertitude de la mémoire et l'angoisse politique (« Hiroshima, mon amour »), les problèmes plus directement sociaux et politiques (« La Chinoise », « La Guerre est finie »)... L'imaginaire, notamment, est un champ de découverte symptomatique, car il préfigure ou dévoile pour beaucoup une société hyperrationalisée où il serait, s'il n'est déjà, par les moyens de communication de masse, terrain d'aliénation de l'individu, et en même temps, pour certains, dernier refuge (« Farhenheit 451 »)... François Truffaut le réconcilie avec un « réalisme » dont les éléments très « anglais » se marient aux données futuristes, Alain Resnais, lui, force autrement l'accès : « L'imaginaire étant généralement évoqué au cinéma sur le mode fantastique, j'ai essayé, au contraire, de le montrer sous son aspect le plus quotidien »[112].

Si l'on prend en considération le caractère global et clos de l'aliénation dans la société contemporaine, qui renvoie de l'évasion illusoire de la quotidienneté à celle de l'aventure, l'évolution « technique » — particulier véridique, antithèses juxtaposées, distanciation —, qui est bien plus que technique, apparaît alors non plus commode et utile, mais indispensable, *nécessaire*. En effet, faute de cette évolution, et notamment de la distanciation, le spectateur, qui s'identifie aux héros et vit les situations représentées, ne serait pas à même de dominer le film puisque le film représente un univers aliéné ; dès lors le spectateur se-

112. Le Monde, 11 mai 1966.

rait prisonnier de cette représentation de l'aliénation, il en serait encore davantage aliéné. Par contre, grâce à la distanciation et à ses procédés techniques de réalisation, qui constituent une sorte de provocation, de démarche pédagogique fondée sur la provocation, le cinéaste peut à la fois représenter le monde de l'aliénation et ne pas y sacrifier ses intentions de libération. La vision éclatée, la brutalité des agressions filmiques ne sont donc pas seulement diagnostic représenté mais aussi déjà thérapeutique agissante[113]. La provocation esthétique (en réalité, culturelle et politique) viole la tranquillité d'un ordre accepté naturellement comme naturel, prenant ainsi le relais de formes de protestation plus traditionnelles (esthétisme fasciste, effort thématique des démocrates) peut-être devenues désormais dérisoires.

Quant à l'appréciation méthodologique que l'on peut, en conclusion, porter sur le projet d'ensemble, il faut dire que ce dernier est aux antipodes du cartésianisme : il y a loin, certes, de la critique globale de l'aliénation et des techniques de distanciation à l' « objection » valable et utile selon Descartes, et qui implique limitation du moyen (franchise), limitation de la matière (exactitude) et limitation de la requête (sincérité)[114]. Mais il est clair que la méthode cartésienne d'une part ne pourrait saisir l'aliénation, par définition même, d'autre part respecte les règles de la courtoisie académique, soit : se place à l'intérieur d'un même système avec qui n'est pas un ennemi, mais un interlocuteur raisonnable. Il ressort d'évidence que les cinéastes contemporains ne nourrissent point, à tort ou à raison, de tels scrupules, même ceux qui ne sont pas clairement convaincus que la proie de leur caméra est l'ennemie de l'homme. Au demeurant, quant à la méthode, ils rétorqueraient sans doute que réduire leur vision critique à une objection raisonnable ou rationnelle, et prétendre lui dénier sa validité, cela supposerait que l'on confonde la rigueur et la précision.

Sans doute des contradictions apparaissent, entre les représentations filmiques, entre les cinéastes, entre leur production et le réel : n'est-ce pas le signe de contradictions dans la réalité des rapports sociaux, et dans la réalité des rapports sociaux des cinéastes ? Commercialement conditionné, même le cinéma de l'anti-conditionnement commercial n'est pas concevable hors

---

113. H. Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., p. 91, et B. Brecht, Ecrits sur le théâtre, Paris, l'Arche, 1963, p. 122 : « Cet art arrache les choses quotidiennes à la sphère des choses qui vont de soi »...

114. Cf. R. Lefevre, La vocation de Descartes, Paris, Alcan, p. 25.

de ces contradictions, qui lui donnent sa richesse et marquent ses limites. Défendant « Marienbad », Robbe-Grillet déclare : « On m'a dit parfois à Moscou : « Si vos livres ne servent pas la révolution, ils ne servent à rien ». Et moi, je réponds : « Si votre révolution ne permet pas à l'artiste de servir à rien, elle ne sert à rien »[115]. La boutade a l'avantage de poser, sérieusement, le problème des finalités. Mais d'autres cinéastes vont au-delà et répliquent, sur le moyen, par leurs discours, leurs actes et leurs films : « Pour que l'artiste ne serve à rien, c'est la Révolution qu'il faut faire ».

Paragraphe 2 : LA REVOLUTION HYPOTHETIQUE

Il y a lieu de considérer, dans ce projet dont les antécédents sont lointains (cinéma militant, etc...) mais la dimension nouvelle, d'une part le prodrome le plus éclatant, d'autre part les implications nécessaires.

A. — *Le prodrome : mai 1968*

Il y avait eu « La Chinoise », « Week-end » venait de sortir, ainsi que « Les Gauloises bleues » : le cinéma français était entré insensiblement dans la guerre de mouvement, une guerre politique. Les Etats Généraux du Cinéma constatent l'insurrection, se proposent de consacrer la révolution : mai 1968 est pour le cinéma français plus qu'un ébranlement : pour beaucoup, désormais, il y avait « avant », il y a « après », et si la rupture n'affectera pas globalement le commerce, il y a tout lieu de penser qu'elle sera décisive pour le cinéma. On ne peut en parler, dans l'ignorance où l'on est des leçons qui seront tirées des événements, des choix qui s'ensuivront, des résultats qui les jugeront.

Pourtant, une démarche infiniment plus modeste est d'ores et déjà possible : il s'agit d'esquisser succinctement les lignes des principales déterminations explicites de ceux des cinéastes engagés dans le mouvement de mai qui, nonobstant l'échec immédiat, s'engagent d'ores et déjà dans la voie étroite d'une contestation radicale de la société et, partant, de son cinéma.

Au point de départ, le constat d'aliénation sociale et sa critique étaient un acquis commun des cinéastes et critiques, qui en tiraient des conséquences diverses. Les événements de mai

115. Cinéma 61, nº 61, p. 12.

1968, qui en furent aux yeux de beaucoup une vérification et une généralisation, imposèrent deux idées dans les milieux considérés : la nécessité d'une critique pratique, la légitimité de l'utopie.

Certes, de tous temps on a été conscient de ce que « toute théorie n'est qu'une ombre par rapport à ce qu'à de vivant la pratique », selon les termes de Hoffmann. Toutefois, la notion marxiste de « praxis » — pratique théorique, éclairée par la théorie ; théorie vérifiée par la pratique, mais aussi tirée de la pratique — est plus impérieuse et pressante, et nombre de critiques de cinéma, de cinéphiles actifs, et organisés, outre quelques cinéastes, faisaient tourner leurs débats, depuis longtemps, autour de ce concept appliqué au cinéma français. Aucune conclusion décisive n'en avait résulté, soit par insignifiance... pratique, soit par disputes insolubles sur les œuvres de la pratique. Mai 1968 à cet égard est l'origine d'une option réelle et non plus seulement de choix relevant du discours. Pourquoi ? En premier lieu, l'événement, considérable en lui-même, indépendamment de toutes les valorisations relatives à ses finalités ou à son opportunité, place au cœur des débats des masses et de la vie nationale la problématique même qui nourrissait les controverses des petits cercles d'intellectuels et de cinéastes révolutionnaires. En second lieu, on ne saurait faire la part trop grande, sur ce point, au rajeunissement considérable de la profession cinématographique, notamment parmi les réalisateurs, assistants, opérateurs, et même les acteurs, ainsi que la passion cinéphilique (peut-être par hostilité à l'enseignement traditionnel et à la télévision) des jeunes intellectuels et de nombreux étudiants « engagés ». La jeunesse, qui s'était reconnue dans le nouveau cinéma, a entraîné celui-ci dans sa révolte. La jeunesse du cinéma, dans une triple aspiration de participation, de communion et de pouvoir, a tenté d'appliquer la révolution dans le cinéma, et le cinéma dans la révolution : là, enfin, pouvaient se *vivre* une histoire critique, une histoire « expérimentale », une participation sociale intense ! En troisième lieu, les événements et leurs suites immédiates vérifiaient l'importance relative et l'efficacité du cinéma « contestataire », son impact sur de vastes publics militants (projections dans les « amphis » des Facultés « démocratiques et populaires », dans des meetings d'action et dans certaines usines occupées). Dans une certaine mesure, le cinéma de l'aliénation avait été un catalyseur, parmi d'autres ; de même, le cinéma de la « contestation » qui est déjà en lui et le prolonge, va être un catalyseur pour la « poursuite du mouvement » et l' « élévation du niveau » des luttes. Les suc-

cès, mêmes limités, paraissent d'autant plus considérables à leurs auteurs que les partis politiques français, de droite ou de gauche, multiples, peu représentatifs, faibles, avaient depuis longtemps démontré leur inaptitude (même le Parti Communiste) tant à utiliser ainsi le cinéma, avec un tel impact, que — plus généralement — à « éduquer » politiquement l'opinion, au-delà des slogans et des complaisances démagogiques. Cette « efficacité » du cinéma, qui découle de sa présence dans le mouvement, tient aussi à son rôle d'encadrement des militants et de formation accélérée des cadres[116]. Une telle importance crée, naturellement, des obligations.

Mais l'événement incite à dépasser l'intérêt immédiat. Le cinéma dans la tourmente est aussi le cinéma dans l'aventure humaine. A cet égard, une deuxième idée aurait été vérifiée, pour les cinéastes les plus engagés, par les événements de mai-juin 1968 : la légitimité de l'utopie. Il s'agit évidemment ici de légitimité intellectuelle et politique. Il s'agit de justifier un « atypisme » minoritaire mais collectif, qui ne peut être réduit à la sommaire dichotomie du « normal » (sain) et de l' « anormal » (pathologique) mais se déploie dans une troisième direction, dans une autre dimension : le virtuel[117] sous la pression d'aspirations inassouvies dans les structures et par les représentations positives. Le non-réel organisé, l'utopie, peut être ainsi dite l'organisation d'un réel virtuel. « ...Et puis j'aime bien les rêveurs. Nos personnages rêvent d'une autre Espagne, d'un monde organisé. Rêve et révolution commencent par le même mot » disait Alain Resnais dans la dernière période[118]. Pouvoir et imagination se pensent alors en termes synonymes. Faire la « révolution culturelle » serait réellement faire la révolution ; sans doute devrait-on attendre que les cinéastes, compte tenu de leur moyen propre d'expression, s'attaquent à modifier (renverser et remplacer) cet aspect et ce soubassement si important de la culture qu'est la « structure libidinale » de la société française[119]. En prenant appui sur ces forces libidinales auxquelles

---

116. Cf. à ce propos, Raymond Aron, La lutte de classes, op. cit., « Plus les meneurs sont proches des intellectuels, moins il est improbable qu'ils soient plus révolutionnaires que les masses » (p. 295).

117. Cf. J. Duvignaud, Sociologie de l'Art, op. cit., p. 51.

118. Le Monde, 11 mai 1966.

119. Cf. sur le concept : E. Fromm, « Tâche et méthode d'une psychologie sociale analytique », L'Homme et la Société, nº 11, notamment pp. 33-34 : « En rapport avec la diversité des relations libidinales possibles, règnent aussi en fait les modes les plus différents de fixation affective dans la société. Certaines transfor-

elle fournit un cadre, l'utopie est un facteur essentiel du dynamisme social, à la condition d'être déviance consciente et transcendance étayée de la préservation de la mémoire et de la considération de l'histoire : on voit là le rôle que jouent, dans les images de mai, drapeaux rouges et drapeaux noirs, pavés et barricades, éditions savantes et bon marché des controverses kautskiennes et bernsteiniennes, et les strophes — *toutes* les strophes, surtout les délaissées — de l' « Internationale »... La mémoire et l'utopie, ainsi (transposition de l'apologue de l'aveugle et du paralytique), auront quelque chance, escomptent les révolutionnaires, de réaliser une transcendance, de permettre la traversée du désert de la rationalité opérationnelle, du marais de l' « univers du comportement »[120].

En l'occurrence, l'utopie du mouvement de mai, ou en tout cas et spécialement, des milieux du cinéma, est largement teintée d'individualisme, de romantisme fondé sur l'individu ou, plus exactement, sur l'existence humaine. Le sacrilège social est nécessaire, admis par le corps social en cas de catastrophe : représentatif de la scission et de la sécession est le mot, en septembre, d'un critique cinématographique non suspect de militantisme extrêmiste : « Plus que jamais la critique cinématographique doit aider à préserver dans le cinéma le sens du mot insurrection »[121]. — Il s'agit évidemment ici de l'individu, d'individus, des individus, au travers du film. Le cinéma dit « de contestation » est en accord parfait avec le cinéma français, qui ne peut mettre en scène une totalité, qui au demeurant dépend techniquement du particulier, comme avec l'utopie révolutionnaire de mai qui est centrée sur l'existence humaine, existence postulée comme nécessaire pour, lorsque les conditions sont par ailleurs réunies, rendre *possible* l'histoire. Complément au marxisme (au moins dans ses interprétations les plus mécanistes), dans cette conception « réalité », « possibilité », « nécessité » ont deux aspects, certes en relation dialectique, mais non

---

mations de la structure libidinale interviennent avec la croissance des contradictions objectives et la désagrégation progressive d'une certaine forme de société : des fixations traditionnelles entretenant la stabilité de la société disparaissent, des attitudes affectives traditonnelles se modifient. Les forces libidinales sont alors libres pour une nouvelle utilisation et changent par là leur fonction sociale. Elles ne contribuent plus à entretenir la société mais conduisent à l'édification de nouvelles formations sociales, elles cessent en quelque sorte d'être un ciment pour se transformer en explosif ».

126. Cf. en ce sens, Marcuse, L'homme unidimensionnel, op. cit., pp. 123-124.

121. Jean-Louis Bory, « Un film barricade », Le Nouvel Observateur, 2 septembre 1968, p. 36.

exactement symétriques : objectif, et qui croit objectivement, subjectif, et qui croit subjectivement : l'un peut précéder l'autre, et faute de la rencontre des deux, pas de Révolution. Le cinéma est donc bien un agent efficace, dans ces conditions : « Le rapport cinéma-politique ne se situe pas au niveau cause-effet. La nature de leur relation est de l'ordre de la prémonition »[122]. Utopie, prémonition, pressentiment *autorisent* l'individu, le personnage de militant, le militant cinéaste à affronter, au nom d'une attente obscure, d'une « intuition des valeurs », le « mana » de la collectivité, qu'il provoque : Le romantisme, c'est de hasarder. S'il peut en être détruit, il veut — visant à la capter — en tirer sa force[123] : poing tendu, une affiche rouge proclamait, l'été 1968, sur les murs d'Avignon : « Le cinéma s'insurge ».

B. — *Vers la « Mort de l'Art » ?*

Mais ce faisant, le cinéaste ou le cinéphile n'est-il pas conduit à la double négation du spectacle et, finalement, du cinéma lui-même ? C'est bien ce qui ressort de l'analyse du projet révolutionnaire.

Négation du spectacle. Il s'agit d'un point essentiel pour les « contestataires » ; un programme à deux faces en est le développement : briser le spectacle bourgeois, créer des œuvres révolutionnaires. Qu'est-ce que le « spectacle » cinématographique ? C'est le processus de consommation de l'œuvre de consommation. Il commence par un conditionnement à la fois supérieur et captieux : le « besoin » social, le besoin « culturel », de sortir, d'aller au cinéma, d'avoir vu des films ; puis, le discours publicitaire, considérable, parfois énorme, en faveur du produit ; enfin, le discours critique, les opinions sur le film, le développement d'un métalangage du film par de multiples organes — lorsque ce discours ne se confond pas, pour l'essentiel, avec le discours publicitaire. Le spectacle continue par les lustres, les velours et les dorures, ou le modernisme, fonctionnel et plastifié, de la salle ; la canalisation et le service des contrôleurs et ouvreuses ; enfin, la consommation de l'œuvre proprement dite, laquelle à priori doit distraire, ou à tout le moins « plaire », puisqu'on est venu pour cela et que le lendemain,

---

122. J. P. Fargier, « De la politique et du cinéma », Tribune socialiste, 4 juillet 1968, p. 11.

123. Cf. R. Caillois, L'homme et le sacré, op. cit., p. 165 : « Le (sacré de cohésion) soutient et fait durer l'univers profane, le (sacré de dissolution) le menace, le secoue, mais le renouvelle et le sauve d'un lent dépérissement ».

lumières et couleurs éteintes, un réveille-matin appellera au travail. Tout au long du déroulement du processus de consommation, l'attitude spectatrice, toute de passivité, sauf exception, est une attitude consommatrice. Dans la vie — hors de la salle — l'attitude consommatrice ne sera-t-elle pas attitude spectatrice ? Certains parlent de « Société-Public »[124], d'une manière peut-être inexacte, en entendant par là le public en tant que société (regroupements éphémères, les publics ne sont pas véritablement des sociétés), mais l'expression serait pleine de sève et de force pour désigner la société *en tant que* public. Que dire des caractères à la fois mondains et mythiques, voire magiques, du milieu cinématographique pour le grand public ; du rôle de l'acteur, la vedette, la « star », l' « idole », dans le spectacle et dans le processus d'idéologisation mystificatrice ? Que dire enfin du « grand spectacle » ? Pour « Paris brûle-t-il ? », on vit feu d'artifice, illumination des 23 principaux monuments de Paris, défilés militaires, etc... ; le film serait-il parfait, que resterait-il, au stade de la pré-consommation, des conditions réelles et du sens véritable de la libération de Paris ? C'est ce que fait valoir le jansénisme contestataire, qui dénonce la perversion du regard par le spectacle — même les films « politiques » étant, est-il allégué, « récupérés » socialement par les conditions de leur découverte et de leur vision — et qui réclame une conversion du regard, un « nouveau regard » qui pourrait se porter sur les œuvres.

A la « réponse » attendue par les modèles culturels dominants, il faudrait substituer la « réaction », l'acte qui n'est pas prévu, qui n'est pas attendu, qui n'existe pas dans les schémas de comportement culturel. Des conditions peuvent être créées : les cinéastes refuseront de se soumettre aux formes légales, ils choisiront délibérément de faire un cinéma « en marge », avec une distribution « parallèle » et une exploitation « militante »[125], et, abandonnant à ce point les finesses de la peinture de l'aliénation, désormais inutiles, ils choisiront résolument, contre la « caméra-œil » de Vertov, la « caméra-poing » d'Eisenstein. Si la révolution fait de l'art une arme, elle fait aussi de l'artiste un militant ou un militaire, et il faut bien voir qu'au terme, pour ce qui est de l'œuvre, elle n'est plus un morceau de style mais

---

124. L. Chevalier et P. Billard, Cinéma et civilisation, op. cit., pp. 247-252.

125. Ils sont en cela fidèles aux enseignements de Marcuse : cf. op. cit., p. 32, p. 66, selon lesquels « les esclaves doivent être **libres** pour revendiquer leur libération avant de pouvoir devenir libres »...

une machine de guerre. On s'attendra qu'elle réhabilite les valeurs guerrières : de combat clair, de lutte déclarée, en bref : d'héroïsme. La Chine est proche. L'avenir ira-t-il au bout de cette logique ?

Négation du cinéma. Là encore les techniques utilisées sont consubstantielles au projet. Pour achever la destruction du spectacle, il faut finalement s'attaquer au film, au langage filmique (n'est-il pas discours sur le discours de la société ?). Il va de soi que dans la perspective révolutionnaire, la subversion de l'art est un accomplissement : « Détruire c'est déjà construire »[126], et l'on peut accorder que même le nihilisme, qui paraît d'ailleurs peu probable et influent dans le cas général, impliquerait une valorisation philosophique. Il s'agit de refuser, d'effacer la coupure entre la « culture » et la non-culture, entre le public, réel ou même potentiel, et le non-public, il s'agit de « faire cesser » la « complicité » des créateurs et des animateurs dans l'exclusion objective et massive des non-cultivés. La « Déclaration de Villeurbanne » des directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la Culture, réunis en juin 1968, est un document révélateur : supprimer l'immense ghetto (délimité socio-économiquement, délimité démographiquement par la jeunesse en sécession de la culture « officielle ») suppose que la culture ne soit pas d'abord transmission, mais échange, découverte. invention : à la conception traditionnelle, « il convient de substituer sans réserve et sans nuance » une conception « entièrement différente », une conception « qui ne se réfère pas, à priori, à tel contenu pré-existant mais qui attend de la seule rencontre des hommes la définition progressive d'un contenu qu'ils puissent *reconnaître* » — ce qui suppose évidemment que l'œuvre présente de l'intérêt pour ses nouveaux destinataires, et notamment l'aspect pratique, instrumental de l'intérêt — ; aussi faut-il tirer de ces prémisses deux conclusions explicites : « Tout effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de *politisation* » (souligné dans la déclaration) est la première conclusion, et la seconde est que le créateur et la création ne se « justifient » (« la seule justification convenable de notre existence publique et de nos exigences ») que par leur fonction de « mise en rapport » et qu'en

126. A. Marchais, Révolution culturelle et expression artistique, Cahiers du C.E.S., n° 69, mars 1967, pp. 18-19 (E.D.I., Paris).

tant que facteurs de participation active, d'intervention efficace, des hommes qui composaient naguère « le public », dans la « création » de l'œuvre et dans leur existence. Sur le versant positif, et d'ailleurs officiel (instituée par le Ministère des Affaires culturelles), la formule du « Cinéma National Populaire » s'inscrit dans ces perspectives. Plus radical encore et « irrécupérable » apparaît le versant négatif, subversif de la même orientation : il s'agit d'opérer la destruction interne des genres, des styles, des formules du cinéma existant, il s'agit de détruire le film en tant que film, en tant que schéma de film, de le désarticuler pour qu'enfin l'œuvre d'art soit détruite en tant qu'œuvre d'art : on utilise alors le plan fixe, le slogan sur l'écran, l'intervention de personnages dans la salle, la maladresse efficace, la rugosité du ciné-tract, et à la limite l'écran noir, l'écran qui demeure noir, obstinément, tandis que la voix seule (double redécouverte des mots et aussi de l'image en tant qu'absence) emplit la salle et force les consciences, comme dans le « Gai savoir » de Jean-Luc Godard. Mais s'agit-il encore de représentation ? ou de communion instantanément vécue et qui soude la cohésion spirituelle et affective des participants, on n'ose dire des spectateurs ? Les Etats Généraux du Cinéma français se proposaient de faire le « cinéma libre d'un peuple libre » : la formule est conforme au projet développé en ce qui concerne le peuple, mais en ce qui concerne le cinéma, la liberté du cinéma ne doit-elle pas être interprêtée comme signifiant, en fait, être libéré du cinéma ?

Toute la question, qui reste ouverte, est alors de savoir si l'utopie révolutionnaire, si le projet contestataire, méconnaissent (ou non) la continuité polémique de l'existence humaine, méconnaissent (ou non) la continuité polémique de l'existence sociale, méconnaissent (ou non) la continuité polémique de la création artistique et de l'expression cinématographique.

***

POSTFACE

« Je n'ai donc pas pu, je n'ai pas su être plus simple. Et peut-être, après tout, n'est-ce point là ma fonction. Je regarde danser, hélas ! je ne suis point un danseur. (...) Tant qui créent ou agissent avec leur puissance directe alors que moi je souffre et doute de saisir une solution qui ne cesse de me fuir. (...) Dieu est un enfant qui s'amuse, passe du rire aux larmes sans motifs et invente chaque jour le monde pour le tourment des abstracteurs de quintessence, des cuistres et des prédicants qui prétendent lui apprendre son métier de créateur. »

Elie FAURE

ANNEXE

(Copie d'une lettre adressée à la Société Opera, productrice du film « Mr. Freedom »).

SECRETARIAT D'ETAT
auprès du Premier Ministre
chargé de l'Information

CABINET
004396
1607

PARIS, le 15 octobre 1968
69, rue de Varenne (7e)
Tél. : 468-73-89

Messieurs

Par lettre du 25 juillet 1968, vous avez bien voulu me demander le visa d'exploitation pour le film français de long métrage intitulé :

« Mr FREEDOM »

J'ai l'honneur de vous indiquer que ce film a été visionné par la commission de contrôle des films cinématographiques le 2 août 1968 en sous-commission, et le 17 septembre 1968 en séance plénière. Cette instance a émis l'avis suivant : —

« La commission considère que quelques séquences de violence « conduisent à interdire le film aux mineurs de 13 ans. D'autre part, « elle estime que, pour des raisons d'ordre public, il n'y a pas lieu de « faire écho aux événements de mai-juin 1968, dont le rappel par la « voie du film peut être de nature à ressusciter des passions, provoquer « des mouvements dans les salles et déclencher un processus de ma- « nifestation et de contre-manifestation. Elle propose donc l'allègement « de quelques scènes de sadisme au cours de l'entrainement des French « anti-Freedom (fille dans la baignoire, sang), la coupure de certaines « paroles prêtées au chef de l'Etat, du discours du ministre de l'Inté- « rieur, des scènes de manifestation de rues que les emblèmes brandis « et les slogans scandés ou chantés permettent d'identifier, ainsi que « le chant de l'Internationale et les manifestants (poings levés) dans les « dernières images du film. »

Me rangeant à l'avis exprimé, j'ai décidé de vous accorder le visa d'exploitation sous réserve de l'interdiction aux mineurs de 13 ans et le visa d'exportation dès que vous aurez fait connaître que les coupes demandées ont été pratiquées.

Je vous précise qu'en ce qui concerne les paroles prêtées au chef de l'Etat, les propos visés par la commission sont les suivants : « On se plaint, on subverse... etc. », jusqu'à : « Je préfère la mienne ».

La pièce administrative, valant visa d'exploitation, ne vous sera toutefois délivrée que lorsque vous aurez accompli les formalités exigées par les règlements (versement de la taxe de sortie, présentation de la licence d'importation, du certificat d'origine, etc.).

Je vous prie d'agréer, Messieurs, l'expression de mes sentiments distingués.

Le Secrétaire d'Etat
auprès du Premier Ministre
chargé de l'Information
Joël LE THEULE.

BIBLIOGRAPHIE

I — Origine des concepts de base.

II — Filmographie.

III — Instruments bibliographiques.

IV — Périodiques.

V — Ouvrages et articles.

I — ORIGINE DES CONCEPTS DE BASE

BURDEAU Georges : Traite de Science politique, tome 1. Paris, R. Pichon & Durand-Auzias, 1966.
DUVERGER Maurice : Introduction à la politique. Paris, Gallimard, 1964, 382 p.
DUVIGNAUD Jean : Sociologie de l'Art. Paris, PUF, 1967, 142 p.
GABEL Joseph : La fausse conscience. Essai sur la réification. Paris, Ed. de Minuit, 1962, V. 267 p.
LEFEBVRE Henri : Introduction à la modernité. Préludes. Paris, Ed. de Minuit, 1962, 376 p.
MARCUSE Herbert : L'homme unidimensionnel. Sur l'idéologie de la société industrielle avancée. Paris, Ed. de Minuit, 1968, 284 p.
MORIN Edgar : Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Paris, Les Ed. de Minuit, 1956.

II — FILMOGRAPHIE

Index de la Cinématographie française (1948 et a.s.).

III — INSTRUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Voir notamment :

BOUMAN J.C. : Bibliographie sur la filmologie considérée dans ses rapports avec les sciences sociales. Paris, UNESCO, 1954, 42 p. (Cahiers du Centre de Documentation, n° 9).
Bibliothèque de l'I.D.H.E.C. - Catalogue, section cinéma. Paris. Bibl. de l'I.D.H.E.C., 1954, III-III-251 ff (autographié).
MORIN E. : Le cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique. Paris, les Editions de Minuit, 1956, pp. 227-246.
GARCIA ESCUDERO J. M. : Cine social. Madrid, Taurus Ed., 1958, pp. 307 à 331.
JEANNE R. & FORD Ch. : Le cinéma et la presse, 1895-1960. Paris, A. Colin, 1961, pp. 276-290.

British Empire film institute. Catalogue of books and publications on cinematography and allied subjects. British film Library, 1928, 16 p. ; British film institute, Library catalogue, 1948, 68 p.
Annuaire du Cinéma, 1948, pp. 833-840 ; 1951, pp. 326-336.
Index de la Cinématographie française, 1952, pp. 727-736.
Répertoire mondial des périodiques cinématographiques. Bruxelles. La Cinémathèque de Belgique & UNESCO, 1960 (2e éd.).
Bibliographie internationale du cinéma. Bruxelles, La Cinémathèque de Belgique, 1955, 144 p.
LAMBOTTE J. : Répertoire des analyses filmographiques, Ciney, Editions Cinese.
Répertoire général d'analyses filmographiques. Liège, Cinémosan, 1966.

IV. — **PERIODIQUES**

L'action (rubrique cinématographique).
Almanach du théâtre et du cinéma.
Annuaire du cinéma.
Art Sept.
L'Avant-scène du cinéma.
Bianco e nero.
Bulletin de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (I.D.H.E.C.).
Bulletin d'information du C.N.C.
Les Cahiers du Cinéma.
Ciné-Club.
Ciné-Club Méditerranée.
Ciné Liberté.
Cinéma 50 (Cinéma 51, etc...).
La Cinématographie française.
Communications.
L'Ecran chinois.
Etudes cinématographiques.
L'Express (rubrique cinématographique).
Le Film français.
Films et Documents.
Ikon (Revue internationale de filmologie).
Image et Son.
Index de la cinématographie française (1948 et a.s.).
Jeune cinéma.
Les Lettres françaises (rubriques cinématographiques).
La Méthode.
Midi-Minuit Fantastique.
Miroir du Cinéma.
Le Monde (rubrique cinématographique).
Le Nouvel Observateur (rubrique cinématographique).

L'Objectif.
Positif.
Premier Plan.
Présence du Cinéma.
La Revue du Cinéma.
La Revue internationale de filmologie.
Revue internationale du cinéma.
Sight and Sound.
Statistiques du cinéma français (C.N.C. ; 1953-54, etc.).
Techniques de diffusion collective.
Télérama (Radio-Cinéma-Télévision).

V. — OUVRAGES ET ARTICLES

Sont recensés ci-dessous des ouvrages et articles divers qui ont paru topiques du point de vue de la signification politique au cinéma ; la recension, qui ne prétend pas être complète de ce point de vue, s'efforce notamment de donner un aperçu de la diversité des opinions.

« Les accents de la censure ». Le Technicien du film, n° 1, déc. 1954.
ADLER M. : Art and prudence, a study in practical philosophy : the moral, the political and the aesthetic aspects of motion picture. New York, Longmans, Green and Co, 1937, 685 p.
L'Adolescence au cinéma. Image et Son, n° 122-123 (numéro spécial).
AGEL H. : Le prêtre à l'écran. Paris, P. Tequi (1953), 19 cm, XV, 124 p. ; index (Coll. « Présence du catholicisme », 13).
AGEL H. : « Tragédie française et cinéma ». Etudes (Paris), 311 (9), sept. 1961, pp. 246-252.
AGEL H. : Regard cinématographique et nivellement culturel. Paris, Féd. Nat. des Syndicats d'Ingénieurs et de cadres supérieurs, 1955, in 4°, 12 p. (Centre Economique et social de perfectionnement des cadres, cycle III. B. : Technique et Pensée. 3e session. Année 1954).
AGEL H. : « Une plastique du langage ». Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, Lib. A. Fayard, Paris, 1960, pp. 113-120.
AGEL H. : Esthétique du cinéma. P.U.F., Paris 1957, 128 p.
AGEL H. : Le cinéma a-t-il une âme ? Paris, Les éditions du Cerf, 1952, 109 p.
AGEL H. : Le cinéma. Tournai, Paris, Casterman, 1954. in 12°, 252 p. ; bibliog. (« Synthèses contemporaines »).
AGEL H. : « Equivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraire ». Revue internationale de filmologie, t. I, n° 1, pp. 67-70.
AGEL H. : « Les bonnes mœurs et le cinéma ». Télérama, n° 564, p. 58.
AGEL H. et al. : L'Univers filmique. Paris, Flammarion, 1953 (préface d'Et. Souriau).
AGEL H., AYFFRE A. : Dieu au Cinéma. Paris, Toulouse, Privat, P.U.F., 1953.

AGEL H., BARROT J.-P., BAZIN A. et al. : Sept ans de cinéma français. Paris, le Cerf, 1953, 151 p.

ALBERT Robert S. : « The role of Mass Media and the effect of aggressive film content upon children's aggressive responses and identification choices », Genetic Psychology Monographs, 1957, n° 55, pp. 221-285.

ALBIC W. : Modern Public Opinion. N.Y., Toronto, London, Mc Graw Hill Book C°, 1956. In 8°, XII, 518 p.

« Alerte au cinéma ». Avec la collaboration de Cl. Macke ; avant-propos d'A. Schafter. Paris, La Vie Catholique Illustrée (imp. CID) (1954), in 16, 64 p.

ALTENLOH E. : Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Leipzig Buchdr. Spamer, s.d. ; in 8°, 104 p.

ANGELIS P. J. : « Statut juridique de la presse, de la radio, de la télévision et des spectacles et les limites de la liberté d'expression ». Revue hellénique de Droit international, 12 (1-4), janv.-déc. 1959 : pp. 205-227.

ANON : « Morals and Movies ». The Nation, New York, 129, 1929, pp. 291-292.

ANZIEU D. : « Filmologie et sociologie ». Revue internationale de filmologie, I (1947), n° 2, pp. 175-178.

« L'appareil communiste dans le cinéma français ». La République libre, n° 163, 18 avril 1952.

« A propos des Raisins verts ». Télé-Revue, n° 475, 9 février 1964.

« A propos de tripes qui ne verront jamais le soleil, la Censure : un drôle de drame ». Arts, n° 712, 4 mars 1959.

ARETIN K. O. von : « Der Film als zeitgeschichtliche Quelle ». Polit. Sud. (Munich) ; 9 (96), avril 1958, pp. 254-265.

ARGENTIERI M., IVAKO C. : « Fig Leaves and Politics ». Atlas, New York, sept. 1962.

ARISTARCO G. : « Sur la Critique ». Positif, n° 42, nov. 1961, pp. 72-80.

ARISTARCO G. : « Théories sur le cinéma ». La Revue du cinéma, nouvelle série, t. III, n° 18, octobre 1949, pp. 32-41.

ARLIN H. : « Jeune cinéma ». Le Nouveau Clarté, n° 9, déc. 1966.

ARMAN S. : « Cinéphiles et cinéma », Esprit, mai 1965.

ARNAUD G., BUACHE F., SADOUL G., GENDRON F., KYROU A. et al. : « La guerre d'Algérie et le cinéma ». a Méthode, n° 4-5 (numéroL spécial), juin 1961, 49 p.

ARNHEIM R. : Art and Visual Perception, Univ. of California Press, 1954, 408 p.

ARNHEIM R. et al. : Le rôle intellectuel du cinéma, Paris, Pédone, 1937, 292 p.

ARNOUX A. : « Les grands thèmes du cinéma », Revue de Paris, 15 avril 1938.

ARON R. : « La signification politique de la radio-télévision dans le monde présent ». Cahiers d'étude de radio-télévision, n° 15 (1956), pp. 227-244.
« Arts lance une pétition pour l'abolition totale de la Censure ». Arts, n° 29, 13 avril 1966 (et s.).
ASCH S. E. : « The doctrine of suggestion, prestige and imitation in social psychology ». Psychological Review, vol. 55, 1948, pp. 250-276.
ASCH S. E. : Social Psychology. New York, Prentice Hall, 1952.
ASHEIM L. : « From book to film ». Hollywood Quarterley, Berkeley (Calif.), vol. V, 1951, pp. 289-304 et 334-339.
« Aspects sociologiques du loisir ». Revue internationale des sciences sociales, 12 (4), 1960, pp. 557-632.
ASSUNTO R. : Giudizio estetico, critica e censura. Milan, La Nuova Italia, 1966.
ASTRUC A. : « La Caméra Stylo », L'Ecran français, n° 144, 30 mars 1948, p. 5.
« Attention, offensive Spellmann ». France Film International, n° 2, 20 janvier 1957, pp. 15 et 17.
AUCUY J. M. : « Une année de cinéma ». La Nouvelle Critique, n° 124, mars 1961, pp. 136-142.
AUDRY C. : « Où en est le cinéma français ? ». Les Temps modernes, n° 90, mai 1953, pp. 1692-1713 ; n° 91, juin 1953, pp. 1947-1966.
AUTANT-LARA Cl. : « La plus grande menace contre le cinéma français ». L'Observateur, 16 nov. 1950, pp. 12 et 13.
« L'Avenir de la Censure ». (Table ronde), l'Objectif, 61, n° 5, février 1961.
« L'Avenir du cinéma français ». Le Monde, 11, 12, 13, 14 août 1959, 15 août 1959 (conclusion, par J. de Baroncelli).
AYFFRE A. : « Cinéma, morale et culture ». Etudes (Paris), 312 (2), février 1962, pp. 182-201.
AYFFRE A. : « Cinéma, censures et valeurs chrétiennes ». Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, Lib. A. Fayard, Paris, 1960, pp. 121-135.
AYFFRE A. : v. AGEL H.

BARY Y., BRISSAC E. (de) : La cinémathèque française, notaire du cinéma ». Le Monde, 21, 22, 23 et 24 août 1962.
BACH-TESSEYRE M. : Etude critique sur la communication cinématographique. Paris, 1963, in 4°, 179 p. (dact.).
BADOCHE R. : Le film au service du nouveau paganisme, des faits, des chiffres, des résultats. Paris, Ed. Jeunes foyers (s.d.), in 8°, 20 p., VII d. (éd. 1948, 30e mille).
BADOCHE R. : Pour lutter contre le film immoral et le cinéma antifamilial. Paris, Ed. Jeunes foyers (s.d.), in 8°, 20 p. (éd. 1948, rev., aug., et corrigée, 30e mille).

BAECHLIN P., SCHMIDT G., SCHMALENBACH W. : Le cinéma, économie, sociologie, esthétique. Holbein, Bâle, 1951.
BAECHLIN P. : Histoire économique du cinéma. La Nouvelle Edition, Paris, 1947.
BALDELLI P. : « Ancien et nouveau dans le débat culturel en U.R.S.S. », Positif, n° 56, nov. 1963, pp. 17-26.
BALASZ B. : Theory of the Film. Londres, Dennis Dobson Ltd., 1952.
BALASZ B. : « Film into Fascism ». New Theatre, août 1934.
BANCAL J. : La censure cinématographique. Th. Droit, Paris 1934.
BANICATTI M. : « Problemi d'informazione visiva ». Società, 17 (5), sept.-oct. 1961, pp. 704-716.
BARAGLI E. : « Morale e censure nel cinema americano ». Civiltà Catt. 111 (2651), 3 déc. 1960, pp. 483-497.
BARAGLI E. : « L'autodisciplina cinematografica in Italia ? ». Civiltà Catt. 112 (2660), 15 avril 1961, pp. 157-168.
BARDECHE M., BRASILLACH R. : Histoire du Cinéma. Paris. Les Sept couleurs, 1964, 2 volumes (520 p., 544 p.).
BARKAN R. : « De Kipling à Jean Rouch, de « La croisière noire » à « Come back, Africa » : vers un cinéma universel ». Cinéma 61, n° 54, pp. 65-74.
BARNETT C. A. : « The role of the press, radio and motion picture in Negro morale ». Journal of Negro Educ., Lancaster, Pa., 12, 1943, pp. 474-489.
BARONCELLI J. de : « Les censures cinématographiques ». Le Monde, 18 au 25 août 1955.
BARTHES R. : « Le problème de la signification au cinéma ». Revue internationale de filmologie, n° 32-33, janvier-juin 1960, pp. 63-83.
BARTHES R., BORDE Rd., CERVONI A., DORT B., ESNAULT Ph., MARCORELLES L., MARTIN M., SEGUIN L. : « Sur la critique de gauche ». Positif, n° 36, nov. 60, pp. 16-30.
BARTLETT F. Ch. : Political Propaganda. New York, McMillan, 1940.
BASTIDE R. : « L'Amérique latine vue à travers le miroir de son cinéma ». Revue de Psychologie des Peuples, 15 (4), 4e trim. 1960, pp. 366-379.
BATESON G. : « Cultural and thematic analysis of fictional films ». Transactions of the New York Academy of Sciences, New York, 5, 1943, pp. 72-78.
BAYER R. : « Le cinéma et les études humaines ». Revue internationale de filmologie, Paris, n° 1, 1947, pp. 31-35.
BAZIN A. : « Va-t-on supprimer la censure ? ». France-Observateur, n° 266, 16 juin 1955.
BAZIN A. : « Les films meurent aussi ». France-Observateur, n° 349, 17 janvier 1957.
BAZIN A. : « Les films changent, la censure demeure ». Les Cahiers du cinéma, n° 19, janvier 1953, pp. 26-29.
BAZIN A. : « Le Vatican, « l'Humanité » et la censure ». France-Observateur, n° 302, 23 février 1956, p. 15.

BAZIN A. : « Le cinéma soviétique et le mythe de Staline ». Esprit, août 1950, pp. 210-235.
BAZIN A. : Qu'est-ce que le cinéma ? Ed. du Cerf, Paris 1960.
BECKER R. de : De Tom X à James Dean, ou le mythe de l'homme dans le cinéma américain. Paris, A. Fayard, 1959, in 16, 286 p.
BECOURT D. : « Etre libre ». Cinéma 69, n° 134, mars 1969, pp. 86-89.
BENAYOUN R. : Hollywood. Paris, Ed. du Terrain Vague, 1964.
BENAYOUN R. : « Les interdits du cinéma français », France-Observateur, n° 641, 16 août 1962 ; n° 648, 4 octobre 1962.
BENJAMIN W. : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique ». in Œuvres choisies, Paris, Julliard, 1959, pp. 193-236.
BENOIT-LEVY J. : Les grandes missions du cinéma. Montréal, Parizeau 1944, in 16°, 345 p.
BERELSON B. : Content Analysis as a Tool of Communications Research. Glencoe, The Free Press, 1952.
BERELSON B., JANOWITZ M. et al. : Reader in Public Opinion and Communication. Glencoe, Ill., The Free Press, 1953.
BERENSON B. : Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva. Florence, 1946.
BERGERON G. : Fonctionnement de l'Etat. Paris, A. Colin, 1965, 660 p.
BERNARD Y. : « La chanson, phénomène social ». Revue française de sociologie, avril-juin 1964, V, 2, pp. 166-174.
BERTON S., BREMOND Cl., SULLEROT E. : « Les héros des films dits « de la Nouvelle Vague ». Communications, n° 1, 1961 pp. 142-177.
BESSY M., FLORY R. : Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit. J. Demase, Paris, 1952.
BIANCA G. A. : Il cinema, l'attore e il rapporte arte-vita. Messina, G. d'Anna, 1960, 225 p.
BIGEARD J. M. : L'industrie cinématographique en France et sa crise actuelle. Tomes I, II (2 volumes). th. Droit Poitiers, 1954 (dactyl.).
BILLIARD P. : « La censure, encore et toujours ». Cinéma 62, n° 65, pp. 33-38 et 156-158 ; n° 66, p. 86-92.
BILLIARD P. : « Le cinéma au napalm ». L'Express, 4-10 sept. 1967, pp. 60-62.
BILLIARD P., CHEVALIER L. : Cinéma et civilisation. Les Cours de Droit (I.E.P 1967-1968), Paris 1968, 3 fasc. 299 p. + X.
BILLET J. : Introduction à l'étude de l'art français. Les cours de l'Université nouvelle, Editions sociales, Paris, 1945, 24 p.
BLANC J. : « L'imagerie d'aujourd'hui ». Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, A. Fayard, Paris, 1960, pp. 37-47.
BLUMER H. : Movies and Conduct. Payne Fund Series, « Youth and the Movies », 1933.
BOBBIO N. : « Libertà dell'arte e politica culturale », Nuovi Argomenti, n° 2, 1953, pp. 245-259.
BOBBIO N., Politica e cultura. Turin, Einaudi, 1955.

BODE B. : « An experiment in propaganda ». Journal of Adult Education, New York, 13, 1941, pp. 365-370.
BODIN C. : « La presse filmée en France ». Tendances 41, juin 1966, 15 p.
BONIFACE J. : Arts de masse et grand public. Les éditions ouvrières, 1961, 160 p. (Col. Vivre son temps). Préface d'A. Sauvy.
BONNEFOUS Ed. : « Problèmes actuels du cinéma français ». Revue politique et parlementaire, mars 1963, pp. 22-29.
BONNEFOY Cl. : Le cinéma et ses mythes. Paris, Hachette, 1966, 128 p.
BORDAZ R. : « Les perspectives offertes au monde moderne par la Radio et la Télévision ». Revue des Travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques, 1er sem. 1964, pp. 217-233.
BORDE R. : « L'Hypothèque Sadoul ». Positif n° 46, juin 1962, pp. 70-77.
BORDE R. : « Pour une méthode dans la critique de cinéma », les Temps modernes, n° 119.
BORDE R. : « Critique et marxisme vivant ». Cinéma 59, n° 33, p. 105.
BORDE R., BUACHE F., CURTELIN C. : Nouvelle vague. Lyon, Serduc, 1962, in 8°, 94, 11-40 p.
BORDE R. : v. BARTHES R.
BORY J. L. : « Vessies et lanternes ». Art sept, n° 2, avril-juin 1963, pp. 55-60.
BOULTING J. : « La conscience et la liberté artistique ». Revue internationale du cinéma, n° 3, 1949, pp. 16-17.
BOUMAN J. C. : The social psychology of film (inédit ; th. de M.A.), Stockholm Univ., 1952, 250 p.
BOUR K. : « La crise morale du cinéma et la réforme de la censure ». Revue politique des Idées et des institutions, 49 (12), 30 juin 1960, pp. 361-369.
BOURDONCLE R. : La réforme de la censure des films cinématographiques. Paris, Dalloz, 1961.
BOURGES-MAUNOURY M. : « Cinéma et Politique ». La Cinématographie française, n° 1574, 20 juin 1954.
BOUSSINOT R. et al. : L'Encyclopédie du Cinéma. Bordas éd., Paris 1967, 1632 p.
BOUSSINOT R. : « A nous la liberté : le cinéma devant les maires, les censeurs et les policiers ». Arts, n° 914, 1er mai 1963.
BRACHFELD O. : « Note sur l'imagologie ethnique ». Revue de psychologie des peuples, 1962, pp. 341-349.
BRANDT R. F. : The Psychology of Seeing. New York, Psychological Library, 1945.
BRASILLACH R. : v. BARDECHE M.
BRAUN-LARRIEU A. : Le rôle social du cinéma. Préface de Louis Lumière. Intro. de G. Michel Coissac. in 16. 1938, Ed. du Cinéopse, Paris (Th. Ecole des Hautes Etudes sociales, 1937).
BREAZU Marcel : « Objectivité de la valeur artistique ». Recherches internationales à la lumière du marxisme (Esthétique), n° 38, 1963, pp. 76-95.

BRECHT B. « Sur le système cinématographique ». Les Cahiers du cinéma. XIX, n° 114, déc. 1964, pp. 14-20.
BREMOND Cl. : « Ethique du film et morale du censeur ». Communications, n° 9, 1967, pp. 28-53.
BREMOND C., FRIEDMANN G. : « La rivalité du cinéma et de la télévision et le contenu des films cinematographiques ». Lo Spettacolo (Rome), avril-juin 1960.
BREMOND C. : v. BERTON S.
BRISSAC (E. de) : v. BABY Y.
BROCHIER J. J. : « Les arguments contre la censure ». Communications, 1967, pp. 64-74.
BROGAN D. W : « Haute culture et culture de masse ». Diogène, n° 5, 1954.
BRUNER J. B., FOWLER G. : « The strategy of terror : Audience response to « Blitzkrieg im Westen ». Journal of Abnormal and Social Psychology, Boston, Mass., 36, 1941, pp. 561-574.
BRUNER J. S. & GOODMAN C. C. : « Value and Need as Organizing Factors in Perception ». Journal of abnormal and social Psychology, vol. 42, 1947, p. 36.
BRUNO Ed. : « Cinema e antifascismo ». Filmcritica, 96-97, avril-mai 1960, pp. 249-251.
BRYSON L. : The Communication of Ideas. New York, Harper, 1948.
BUACHE F. : v. ARNAUD G.
BUACHE F. : v. BORDE R.
BUCHANAN A : Film and the future. Londres, George Allen and Unwin Ltd, 1945, 104 p.
BUCHANAN A. : « Le film peut-il sauver l'humanité ? » Revue internationale du cinéma, n° 3, 1949, pp. 3-5.
BUNUEL L. : « Poésie et cinéma ». Cinéma 59, n° 37, pp. 70-74.
BURGELIN O. « Censure et Société ». Communications, n° 9, 1967, pp. 122-148.

CAHN P : « Le film comme moyen d'investigation psychologique ». B. Psycho. 264 (22), 5 nov. 1967, pp. 257-272.
CAILLOIS R. : « La représentation de la mort dans le cinéma américain » in : Quatre essais de sociologie contemporaine, Paris, Olivier Perrin, 1951, pp. 9-23.
CAMPET J. : Les rapports financiers entre l'Etat et l'industrie cinématographique. Thèse D. Bordeaux, 1953, 261 p. (multig.).
CANDIDO A. : « Art et Société ». Cahiers internationaux de Sociologie, XXXVII, 1964, pp. 131-148.
CANT (M. P. de) : « La censure », in : Le Cinéma, fait social, Bruxelles, Institut de Sociologie Solvay, 1960.
« Les Caprices de Dame Censure », Le Technicien du Film, n° 103, 15 mars 1964.
CARRIERE J., LANDRY F., OMS M., ROQUEFORT G., STORA B. : Communications, Protocole du 3° C.I.C.A., Lausanne, Sidoc, 1964.

CARTA J. & THIRARD P. L. : « Pour un cinéma hors la loi ». Partisans, n° 5, juin-juillet-août 1962, pp. 189-195.
CARTA J. : « Qu'est-ce qu'une critique « de gauche » ? » Cinéma 59, n° 33.
CASATI A. : « Problèmes du responsable politique face aux réalités sociales et aux modalités de la recherche scientifique ». Ikon (Revue internationale de filmologie), XII, n° 40-41 (1962), pp. 17-22.
CASEY R. D., LASSWELL H. D., SMITH B. L. : Propaganda, Communication and public opinion. A comprehensive reference guide. Princeton Univ. Press ; London, Cumberledge, Oxford Univ. Press, 1946.
CASSOU J. : « Quelle est la responsabilité sociale de l'artiste ? » Pourquoi ?, n° 19, nov. 1965, pp. 4-5.
CASTELLI-GATTINARI E. : « Philosophie et cinéma ». Revue internationale de filmologie, n° 3-4, octobre 1948.
CATRICE P. : « Problèmes juifs à travers le cinéma ». Revue de Psych. des Peuples, 16 (4), 4e trim. 1961, pp. 391-417.
CAYATTE A. : « Après le déluge ». L'Express, 6 mars 1954, p. 12.
CAYROL J. & DURAND Cl. : Le droit de regard. Paris, e Seuil, 1963, 190 p.

« Censeur à censurer », L'Objectif, n° 106, janvier 1954.
La censure. Image et son, n° 140-141 (numéro spécial), avril-mai 1961, pp. 1-171.
La censure en France. Censure, 4, avril 1965, pp. 1-4.
« La censure et le soldat », Cinéma 63, n° 74, mars 1963.
« Censure préfectorale. Des précisions du Ministère de l'Intérieur ». La Cinématographie française, n° 1813, 4 avril 1959.
« Le Centre National du Cinéma ». Les Cahiers français, n° 104, mai-juin 1965, 4 p.

CERVONI A. : « Le cinéma social ». La Cinématographie française, mensuel, n° 4, avril 1964, pp. 20-34.
CERVONI A. : « Cinéma d'aujourd'hui. Des thèmes renouvelés ? », Cinéma 61, n° 61, pp. 69-75.

CERVONI A. : v. BARTHES R.

CHAFFRE Z. : Government and Mass Communication. Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1952.

CHAMBERT C. : « Pour que le cinéma devienne un moyen de culture ». Economie et Humanisme, mars 1955, pp. 35-45.

CHAMPOUX N. : Mythe et Cinéma. Mémoire IDHEC, XIIe Promotion, 1957, 53 p. (dactyl.).

CHARPENTREAU J. & KAES R. : La culture populaire en France. Paris, Les Editions ouvrières, 208 p.

CHARTIER J. P. : « Art et réalité au cinéma ». Bulletin IDHEC, n° 4, 1945, p. 5.
CHERET P. : L'industrie cinématographique française. Sa situation actuelle. Ses perspectives d'avenir. Paris, chez l'Auteur, 1969.
CHEVALIER L : v. BILLARD.

CHEVALIER J. & EGLY M. et al. : Regards neufs sur le cinéma. Paris, Le Seuil, 1963, 352 p.
Cinéma 1943, Paris, Coll. Comoedia, Charpentier, 1943, in 4°, 34 p.
« Le cinéma ». C. Encyclopédie du Monde actuel, 29 mars 1968, 32 p.
Le cinéma. Paris, 1961, 27 cm, 663 p. (Bibliog.), (Documents de la Revue des Deux-Mondes, n° 17, juin 1961).
« Le cinéma à l'heure des marchands ». Arts, n° 848, déc. 1961.
« Le cinéma au service de la Révolution ». Bulletin des Etats-Généraux du Cinéma, Paris, Le Terrain Vague, 1969 (numéros 1, 2, 3).
Le cinéma au service de l'armée moderne. Ivry, Etablissement cinématographique des armées, 1961, in fol., 8 p.
« Le cinéma contre la pensée libre ». in : Franc maçonnerie. Loge Le général Peigné (Paris). Compte rendu sténographique des conf. Paris, Imp. L'Emancipatrice, 1930, 64 p.
Cinéma d'aujourd'hui. Genève, Trois Collines, 1945, 256 p.
Cinéma d'aujourd'hui et de demain. Moscou, Sovexport film, 1946, 101 p.
Le cinéma des blousons noirs. Présence du cinéma, n° 4-5 (numéro spécial).
Cinéma et Société. Informations sociales, 14 (6) (numéro spécial), juin 1960, pp. 1-96.
« Le cinéma et la vérité ». Art sept, numéro spécial, n° 2, avril-juin 1963, 170 p.
« Cinéma et morale », in : Bulletin IDHEC, 1946, n° 2 à 9 (notamment : « Un point de vue marxiste », n° 3, juillet 1946, pp. 12-13.
Le cinéma, fait social. (XXVII[e] Semaine sociale universitaire, du 20 au 25 avril 1959). Bruxelles, Institut de Sociologie Solvay, 1960, 292 p.
Le cinéma français. La Documentation française illustrée, 151, novembre 1959, 30 p.
Le cinéma français, Glanes, mai-juin 1951, pp. 5-56.
Le cinéma français. Notes et Etudes documentaires, n[e] 2743, 24 janvier 1961, 24 p. ; n° 2758, 7 mars 1961, 36 p.
« Le cinéma français livré aux communistes ». Carrefour, n[e] 386, 6 février 1952.
Cinéma français. Perspectives 1970. Bulletin d'inf. C.N.C., février 1965, pp. 1-104.
Le cinéma français, ses problèmes, son avenir. Paris, Confédération générale du cinéma français, 1949, 79 p.
« Cinéma indépendant ». Partisans, n° 16, 1964.
Cinéma interdit... (« Regards » n° 406). Paris, Regards, s.d. 31 p.
« Cinéma : moyen de culture ou tranquillisant ». Révoltes, n° 14, fiche 13, pp. 25-26.
Le Cinéma : ombres évanouies. Le Courrier de l'UNESCO, janvier 1955 (numéro spécial).
Le cinéma par ceux qui le font. Paris, Arthème Fayard, 1949.
Cinéma, univers de l'absence ? Le sort de la personne dans l'œuvre filmique. Paris, PUF, 1960, 200 p.
La civilisation des images. Janus, n° 17, mars-avril 1968, pp. 5-159.

Civisme et loisirs. Civisme, n° 24, mai 1964, pp. 6-21.
CLAIR R. : « Hollywood et la guerre ». Le Figaro, n° 96, 9 décembre 1944.
CLAIR R. : « A propos de « Porte des Lilas » : Réalisme et réalité ». Les Lettres françaises, 12 sept. 1957, p. 1.
CLAUSSE R. : Synopsis de l'information d'actualité. Bruxelles, Centre national d'études des techniques de diffusion collective, 1961, 169 p.
C.N.C. Service de Documentation : Textes du Cinéma français. (Feuillets mobiles, 2 tomes, mise à jour permanente).
C.N.C. Service de Documentation : Annexe statistique. (Feuillets mobiles ; statistiques de l'année, en 3 livraisons).
CODOL J. P. : Contribution à une étude psychosociologique de la critique cinématographique. Mémoire DES, Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix-en-Provence, 1967 (dact.).
COHEN F. : « Staline et le Cinéma ». La Nouvelle Critique, n° 45, avril-mai 1953, pp. 74-102.
COHEN-SEAT G. & FOUGEYROLLAS P. : L'action sur l'homme : cinéma et télévision (Essai). Paris, Denoël, 1961, 169 p.
COHEN-SEAT G. : « Introduction au problème de la censure ». Revue internationale de filmologie, 4 (14-15), 1953.
COHEN-SEAT G. : Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. PUF, Paris, 1958.
COISSAC G. M. : « Le cinéma et la propagande à l'étranger ». Ciné-pose, janvier 1937.
COLLET J. : « Les films sociaux nous donnent bonne conscience — et après ?... « Télérama, n° 824, 31 octobre 1965, pp. 74-76.
COLLET J. : « Il n'y a pas de famille dans le cinéma français ». Télérama, n° 774, pp. 14-18.
COLLET J. : « Il n'y a pas de héros dans le cinéma français ». Télérama, n° 770, pp. 15-18.
Communication and Social Action. Annals of the American Academy of Political and Social Science, Philadelphia, The Academy, 1947.
Communication et information. Revue internationale des sciences sociales, UNESCO, vol. XIV, n° 2, 1962.
« Les contradictions économiques du cinéma ». Révoltes, n° 1, fiche 7/10.
« Contre toutes les censures ». Courrier de la République (5), n° 44, novembre 1966, 5 p.
« Le contrôle des films dans le monde ». Bulletin d'information C.N.C., n° 31, février 1955, pp. 39-47.
COOPER E. & JAHODA M. : « The evasion of propaganda : How prejudiced people respond to antiprejudice propaganda ». Journal of Psychol., Provincetown (Mass.), n° 23, 1947, pp. 15-25.
COPFERMANN E. : La génération des blousons noirs. Paris, Maspéro, 1962, 227 p.
CORBET C., DEGAND C. : Le cinéma français. Notes et études documentaires, n° 3341, 29 novembre 1966, 66 p.

COSER A. Lewis : « Nightmares, daydreams and prof. Shils ». Dissent (NY), vol. 5 (3), été 1958, pp. 268-273.
COTTOM J. V. : « Censure et liberté d'expression ». Ciné Revue n°47, 21 novembre 1958, p. 22.
COTTOM J. V. : « Les censures locales abusives ». Ciné Revue, n° 50, 11 décembre 1959.
COURNOT M. : « Les affreux du cinéma ». Le Nouvel observateur, 18 mai 1966, pp. 44-45.
Le court métrage français. Image et Son, n° 150-151 (numéro spécial), pp. 1-120.
« La crise du cinéma ». Bull. du Centre de Docum. du Grand Orient de France, n° 42, nov.-déc. 1963, pp. 72-74.
La crise du cinéma français. La Nouvelle Critique, n° 124, mars 1961.
CROCE M. A. : Conditionnements sociaux à travers les techniques cinématographiques Détermination de l'effet « Need for Power » par des projections filmiques. Istituto « Agostino Gemelli » per lo studio sperimentale di problemi sociali dell-informazione visiva. Milano, s.d., 4 p.
CROS J. L. : « Film social, film maudit ». Image et Son, n° 93, juin 1956, p. 16.
Culture cinématographique et enseignement. Les Cahiers pédagogiques, n° 26, 15 mars 1961.
Culture populaire. La Table Ronde, n° 184 (numéro spécial), mai 1963.
CURTELIN C. : v. BORDE R.
DADEK W. : « Der gegenwärtige Stand der Filmsoziologie », Kölner Zeit. Soziol. soz. - Psychol., 12 (3), 1960, pp. 516-533.
DADOUN R. : « Misère et Perspectives du cinéma français ». Les Lettres nouvelles, n° 32, 1963, pp. 231-257.
DAIX P. : « De la Religieuse aux Paravents : l'Art et les groupes de pression ». Les Lettres françaises, n° 1130, 5-11 mai 1966, pp. 1 et 23.
DALE E. : The contents of motion pictures. New York, The Payne Fund Studies, 1937.
DALE E. : How to appreciate motion pictures. New York, Macbillan, 1935.
DALE E. : « Methods for analysing the content of motion pictures ». Journal of Educational Sociology. New Yorg, 6, 1932, pp. 244-250.
DALE E. : « The Need for the Study of the Newsreels » Public Opinion Quaterly, 1, 1937, pp. 122-125.
DALE E. & FRUTCHEY F. P. : Evaluation in motion picture appreciation. Columbus (Ohio), Ohio State Univ., 1937.
DANVERS V. G. : « Sancta Anastasia ora pro nobis », Cinémagazine, n° 2, 28 janvier 1921.
DAQUIN L. : Le cinéma, notre métier. Paris, Les Editeurs français réunis, 1961, 292 p.
DARRE J. P. : « Silence, on coupe ! ». L'Ecran français, n° 299, 4 avril 1951.

« Débat sur la censure au Palais du Luxembourg ». Le Filf français, n° 861, 2 décembre 1960.
« Débat sur le réalisme ». La Revue du Cinéma, n° 18, octobre 1948, pp. 19-56.
« Débats sur les problèmes idéologiques et culturels ». Les Cahiers du Communisme, n° 5-6, mai-juin 1966.
« Débat sur l'information au cinéma ». Revue internationale de filmologie, VIII, n° 29, 1957, pp. 33-42.
DEBONGUIE J. : « Cinéma, grande école du soir des peuples ». Nouvelle revue pédagogique, 3, 1947, pp. 159-161.
DEBONGNIE J. : « Que penser du cinéma au point de vue moral ? ». Nouvelle revue pédagogique, n° 10, 1947, pp. 604-606.
DEGAND C. : v. CORBET C.
DEKEUKELEIRE Ch. : Le cinéma et la pensée. Le cinéma : art-clef de l'analyse du monde moderne ; son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine. (Bruxelles), Ed. Lumière, (1947), 113 p.
DELAMOTTE J. P. : Les relations de l'Etat et de l'industrie cinématographique en France (1945-1960). Thèse Lettres (3e cycle), Paris 1960, 51 p. (dactyl.).
DELAUNAY G. : La Radio-Télévision, puissance politique, Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision, n° 18, juin 1958.
DELANNOY J : Le ciné-club. Thèse compl. Lettres, Paris, 1956 (dactyl.).
DELAVILLE J. P. : « Clarté sur les effets du cinéma : censure et réalité ». Le technicien du film, n° 42, septembre 1958, p. 19.
LO DUCA J. M. : Histoire du cinéma, PUF, 1947.
DEMICHEL A. : « Les pouvoirs du maire en matière de police du cinéma ». in : Etudes écon. et polit., Paris, Sirey, 1960, pp. 7-33 (Annales U. Lyon, 3e série, Droit, fasc. 20).
DEPRUN Jean : « Cinéma et transfert ». Revue internationale de filmologie, 1947, n° 1, pp. 36-38 ; n° 2, pp. 205-207.
DESBOIS H. : Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé. Paris, Lib. Générale de Droit et de Juris., 1957 (2 tomes).
DESORMONTS F. : Pour un cinéma répondant aux exigences morales de l'homme d'aujourd'hui. Mémoire IDHEC, 18e Promotion, 1962-1963, 81 p. (dactyl.).
DESSON G. : « La télévision n'est pas du cinéma ». La Nef, n° 8, oct.-déc. 1961, pp. 77-81.
DEUTSCH K. W. : Nationalism and Social Communication. New York, Wiley, 1953, 292 p.
DEVILLERS G. : « Par censures interposées, le Vatican contrôle le cinéma français ». L'Humanité-Dimanche, 12 février 1956.
« Dictionnaire partiel et partial des réalisateurs de court-métrage français ». Positif, n° 49, pp. 49-56.
Les différents aspects sociaux du cinéma. Paris, Pédone, 1933. (Publ. de l'Institut intern. du cinéma éducatif).
Document confidentiel n° 1, Paris, Centre National d'Etudes Pédagogiques, s. d., in 16, n. p.

DOLLARD J. : Fear in battle. New Haven (Conn.), Institute of Human Relations, Yale Univ. P., 1943.
DORT B. : « Pour une critique brechtienne du cinéma ». Les Cahiers du cinéma, n° 114, décembre 1964, pp. 33-43.
DORT B. : « Octobre à Paris ». France Observateur, n° 648, 4 octobre 1962.
DORT B. : « Godard ou le romantique abusif ». Les Temps modernes, n° 235, décembre 1965, pp. 1118-1128.
DOMARCHI J. : « Le fer dans la plaie », Cahiers du Cinéma, n° 63, octobre 1956, pp. 18-28.
DONIOL-VALCROZE J. : « La crise du cinéma : la désaffection du public ». L'Observateur, n° 91, 7 février 1952, pp. 90-92.
DONIOL-VALCROZE J. : « Les nouveaux décrets sur le cinéma ». France Observateur, 6 (265), 9 juin 1955, pp. 29-30.
DORIGO F. : Civilità e cinema. Venezia, S. Marco, 1959, 127 p.
DORT B. : v. BARTHES R.
« Le dossier de « La Chinoise » et le cinéma politique », Opus, n° 2, 1968.
DOUSSAU J. : Le théâtre et le cinéma au service de la pensée chrétienne et du sentiment religieux en France. Paris, Ed. du Foyer français, s.d., 32 p.
DREYFUS D. « Cinéma et Langage ». Diogène, n° 35, juillet-sept. 1961, pp. 26-36.
DUDOW S. Th. : « La responsabilité sociale du cinéaste », in Cinéma d'aujourd'hui, Genève, Trois Collines, 1946, pp. 53-65.
DUFOUR J. · Les conditions économiques de la production des films français et de leur exportation. Thèse Droit, Paris 1957, 186 pp. (dactyl.).
DUMAZEDIER J. : « Loisir cinématographique et culture populaire ». Rev. Insti. Sociol., 3, 1959, pp. 349-370 ; Diogène, n° 31, juil.-sept., 1960, pp. 112-122.
DURAND J. : Cinéma et Public. Etude statistique de la demande. Thèse Sc. Eco. Paris 1956, 452 p. (dactyl.) (et : Le cinéma et son public, Paris, Sirey, 1958).
DURAND J. : « La représentation de la réalité économique et sociale au cinéma ». Revue internationale de filmologie, XI, n° 36-37, 1961, pp. 21-32.
DURAND C. : v. CAYROL J.
DURAS M. : Hiroshima, mon amour. Paris, Gallimard, 1960.
DUVILLARS P. : Cinéma, mythologie du XX° siècle. Préface de P. Mac Orlan. Ed. de l'Ermite, Paris, 1950, 141 p.
DWORKIN S. M. : « Tenis politica nel cinema anglosassone », Bianco e nero, n° 7-8, juillet-août 1962.
EFRON D. : Gesture and Environment. London, King's Crown Press, 1941.
EGLY E. : v. CHEVALLIER J.
EHRENBOURG I. : Usine de rêves. Paris, Gallimard, 1936, 225 p.

EISENSTEIN S. M. : Film sense. New York, Jay Leyda Ed. 1947.
EISENSTEIN S. M. : Réflexions d'un cinéaste. Moscou, Ed. en langues étrangères, 1958, 224 p.
The Elements of film criticism. London, British Film Institute, 1944, 27 p.
Eléments pour un débat sur l'art, la culture et le cinéma. Positif, n° 56, novembre 1963, pp. 17-39.
ELLUL J. : Propagandes, Paris, A. Colin, 1962, 336 p.
EMERY F. E. : « Psychological Effects of the Western Film : a Study in Television Viewing ». Human Relations, vol. XII, n° 3, 1959, pp. 195-232.
« Enquête sur la critique de gauche ». Positif, n° 36, pp. 16-30.
« Enquête sur la valeur de propagande des films de guerre ». La Revue du cinéma, 1er mai 1931, pp. 63-76.
« Enquête sur le cinéma et la morale. VI - La Censure ». Bulletin IDHEC, n° 8, mars-mai 1947, pp. 16-17.
EPSTEIN J. : « Le Film et le Monde ». Les Temps modernes, n° 65, avril 1951, pp. 1701-1709.
EPSTEIN J. : « Finalité du Cinéma ». Le Mercure de France, 1er février 1949.
EPSTEIN J. : « Cinéma, expression d'existence ». Le Mercure de France, 1er septembre 1950.
ESNAULT Ph : v. BARTHES R.
Esthétique. Recherches internationales à la lumière du marxisme, n° 38, 1963, 271 p.
ETCHEVERRY M. : « La crise du cinéma français ». La Nouvelle Critique, n° 144, avril 1963, pp. 65-79.
EULAN G. : « Le Festival du Film de la Résistance ». Résistance Unie, a. II, n° 6, nov.-déc. 1954, pp. 11-12.
EXH : « Contre l'immoralité au cinéma et la dépravation de la censure ». L'Objectif, n° 122, octobre 1955, p. 3.
EYSENCK H. J. : « The general factor in aesthetic judgments ». Brit. J. Psychol., 1940, n° 31, pp. 94-102.
FABREGAT CUNEO R. : « Principales influencias del cine sobre el publico ». R. mexic. Sociol. 20 (1), janvier-février 1958, pp. 27-55.
FARGIER J. P. : « Le cinéma libre d'un peuple libre ». Tribune socialiste, 28 novembre 1968.
FAURE E. : L'esprit des formes (Histoire de l'Art). Les Editions G. Grès & C°, Paris, 1927, 454 p.
FIRK M. : « Cuba : polémiques ». Positif, n° 70.
FLAHERTY R. : « Censure cinématographique et démocratie ». Films Presse, n° 2, février 1957, p. 3.
FARIN M. : « L'information télévisée : nouvelle forme d'une entreprise humaine permanente ». Etudes (Paris), mars 1965, pp. 318-333.
FARY E. : « Le cinéma militant aux Etats-Unis ». Positif, n° 11, septembre-octobre 1954, pp. 22-32.
FAUCHERE J. : L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires. Thèse Droit Paris 1962, 330 ff (dactyl.).

FAURE E. : Fonction du cinéma (De la cinéplastique à son destin social). — Intro. de Y. Lévy. Lausanne, Gonthier, 1964, 147 p.

FAUVET J. : « Information et démocratie ». Res publica, 5 (2), 1963, pp. 140-149.

FEARING F. : « Influence of the Movies on Attitudes and Behaviour ». Annals of the American Acad. of Political and Social Sciences, Phi-lad. (Pa), n° 254, 1947, pp. 70-79.

FEARING F. : Motion pictures as a medium of instruction and communication, an experimental analysis of the effects of two films. Berkeley, Univ. of California Press, 1950, VI-101-102 pp.

FERENCZI V. : « Quelques implications psychosociales du film et l'action éducative ». Présence africaine, n° 34-35, octobre 1960, janvier 1961.

FESTINGER L. : Informal social communication. Psychological Review, vol. 57, n° 5, septembre 1950, pp. 271-282.

FIELDING R. : « Mirror of discontent : « The March of Time » and its politically controversial film issues ». West. polit. Quart. 12 (1), mars 1959, pp. 145-152.

Film e integrazione psicologica nei rapporti sociali. (Atti del Convergno internazional). Milano 17-18-19-20 gennaio 1957). Milano, Vita e Pensiero, 1957.

Film and Cinema statistics A preliminary report on methodology with tables giving current statistics. Paris, UNESCO, 1955, 111 p.

Films distribués par les services américains d'information. Catalogue 1954, in 8°, s.l.n.d.

FIRK M. : « L'anachronique jeunesse du cinéma français ». Cinéma 59, n° 36, pp. 55-67.

FIRK M. : « Le cinéma et la politique ». Positif, n° 33, avril 1960, pp. 9-11 ; n° 34, mai 1960, pp. 34-38.

FISKE M. & HANDEL L. : « Motion Picture Research » Journal of Marketing, octobre 1946, janvier 1947, avril 1947.

FLEURY F. : « Les cinémas parisiens : un aspect de la vie urbaine ». Urbanisme et Habitat, janvier-mars 1953, pp. 30-56.

FLIPO E. : Techniques modernes et influences chrétiennes. Paris, Action Populaire, 1945 (Les problèmes de l'heure).

FLORY E. H. : Films for international understanding. New York, Educational Film Library Assoc., Curriculum Service Bureau for Internat. Studies, Inc., 1947, 134 p.

FLORY Ch. : « Vers de nouvelles formes de civiilsation » in : Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine, Chronique sociale, Lyon, 1955, pp. 15-29.

FOLLIET J. : « Petite sociologie du cinéma ». Chronique sociale, 62e année, n° 4-5, 1954, pp. 319-333.

FLORY R. : v. BESSY M.

FORD Ch. & JEANNE R. : Le cinéma et la presse. 1895-1960. Paris, A. Colin, 1961, 296 p.

FORD Ch. & JEANNE R. : Histoire encyclopédique du cinéma. V. Cinéma d'aujourd'hui. 1945-1955. Paris, S.E.D.E., 1962, 414 p.
FORD Ch. : Le cinéma au service de la foi. Paris, Plon, 1953.
FORD Ch. : Histoire populaire du cinéma. Paris, Mame, 1955, 351 p.
FORSTER K. : « Wahrheit und Massemedien ». Publizistik, 8 (5), sept.-oct. 1963, pp. 446-460.
FOUGEYROLLAS P. : « L'information visuelle à contenu politique et les relations entre le pouvoir et le public ». Revue internationale de filmologie, X, n° 32-33, pp. 13-26.
FOWLER G. : v. BRUNER J. B.
FRENAY H. : « Cinéma et politique ». La Cinématographie française, n° 1574, 26 juin 1954.
FRANCASTEL P. : « Sociologie de l'art » in : Georges Gurvitch, éd., Traité de Sociologie, Paris, P.U.F., t. 2, 1968, pp. 278-296.
FRENKEL-BRUNSWICK E. : v. ADORNO T. W.
FRIEDMANN G. : « Problèmes sociologiques ». Revue internationale de filmologie, 20-24, 1955, pp. 35-40.
FRIEDMANN G. & MORIN E. : Sociologie du Cinéma ». Revue internationale de filmologie, III, n° 10, avril-juin 1952, pp. 95-112.
FRIEDMANN G. : v. BREMOND C.
FRIEDSON E. : « Communication Research and the Concept of the Mass ». Amer. Sociol. Rev., 1953, vol. 19, pp. 313-317.
FULCHIGNONI E. : « Cinéma et psychologie ». Revue de psychologie appliquée, Paris, 1, 1951, pp. 61-72.
FULTON A. R. : Motion Pictures. Norman, Oklahoma, Univ. of Okla. Press, 1960.
FUZELLIER E. : « Cinéma et littérature », Paris, IDHEC, 1957, 2 vol. in 4°.

GABRIEL-ROBINET L. : La Censure. Paris, Hachette, 1965, 221 p.
GARCIA ESCUDERO J. M. : Cine social. Madrid, Taurus, Ed., 1958, 335 p.
GARÇON M. : Plaidoyer pour les arts et les lettres. Paris, Fayard, 1966.
GARETT T. M. : « Les fabricants d'opinion ». Les informations catholiques internationales n° 133, 1er décembre 1960, pp. 15-26.
GARRIGUES R. : « Des opérateurs audacieux ont tourné le film « Libération de Paris ». Almanach Ciné-Miroir, 1945, p. 13.
GAUTEUR C. : « Des cinéastes et des exégètes », Image et Son, n° 167-168, pp. 85-91.
GAUTHIER G. : « Le 16 mm aux prises avec la réalité », Image et Son, n° 176-177, septembre-octobre 1964, pp. 170-172.
GAY P. : « Un homme seul, et qui marche », Cinéma 66, n° 108, juillet 1966, pp. 65-75.
GEMMELLI A. : « Le film, procédé d'analyse projective », Revue internationale de filmologie, vol. II, n° 6, 1950, pp. 135-138.
GEMELLI A. : « Cinéma et psychologie ». La revue internationale du cinéma, 1950, n° 5.
GENDRON F. : v. ARNAUD G.

GERIN P. & LAVALLEE M. : Moyens d'action sur l'opinion... Cinéma. Paris, I.E.P. et sociales, 1944, in 4°, multigraphié.
GERMAIN P. : « Réalités et mirages de l'information », Revue administrative, 16 (92), mars-avril 1963, pp. 154-162.
GIAVOLI O. : « Cinema e ricerca sociale ». Nord e Sud, 8 (24), décembre 1961, pp. 95-118.
GINSBERG M. : v. BARLETT F. C.
GIRAUD J. : L'adolescence et le cinéma (Contribution à l'étude psychopédagogique de l'apprenti). Thèse Lettres Strasbourg 1956, 2 vol.
GIRAUD J. : Le lexique français du cinéma ,des origines à 1930. Paris, C.N.R.S., 1958, 264 p. (Thèse compl. L. Strasbourg 1956).
GLUCKSMANN A. : « Rapport sur les recherches concernant les effets sur la jeunesse des scènes de violence au cinéma et à la télévision ». Communications, n° 7, 1966, pp. 74-119.
GOBLOT L. : Apologie de la Censure. Rodez, Subervie, 1960.
GODARD J. L. : « Pour un cinéma politique ». La Gazette du Cinéma, n° 3, septembre 1950, pp. 1 et 4.
GOETZ K. A. : Der Film als journalistisches Phaenomen. Thèse Heidelberg 1937 ; Duesseldorf, G.H. Nolte, 1937, XIII, 196 p.
GOLDMANN A. : « Blow up : essai d'analyse ». L'Homme et la Société, n° 6, 4e trimestre 1967, pp. 175-178.
GOLDMANN A. & LEENHART J. : « Essai de sociologie du cinéma : Morgan ou l'impossible révolution ». L'Homme et la Société, n° 6, 4e trimestre 1967, pp. 171-174.
GOULD K. M. : « Cinepatriotism ». Social Forces (Chapel Hill, N.C.), 7, 1928, pp. 120-129.
GOZLAN G. : « Les délices de l'ambiguïté (Eloge d'André Bazin) ». Positif, n° 46 et n° 47.
GRAY B. : « The social effects of the film ». The Sociological Revue, Journal of the Institute of Sociology, Manchester, 1950, vol. XLII, section 7, pp. 12 et s.
The Great film Lockout. By a group of Communist Film Workers. London, Farleigh Press, 1949, in 12, 24 p.
GREGOIRE G. : Pour une politique d'exportation du film français. Thèse Paris Droit (Eco.) 1947, 233 p.
GUERIN A. : « Une politique du cinéma ». Direction, n° 177, mai 1965, pp. 411 et 413.
GUERIN P. : La fraude sur les recettes commise par les exploitants de salles de projections cinématographiques. Thèse Droit Paris 1961, 262 p. (dactyl.).
GUETTA P. : « Le cinéma moribond ou malade ? ». Expansion de la recherche scientifique, n° 21, décembre 1964 (numéro spécial : « Des chiffres pour la culture »).
GUILLON J. & OLLIVIER Y. : « Le C.N.C., cet inconnu ». La Cinématographie française, n° 1801, 10 janvier 1959, pp. 59-83.
GUILLOT A. : « Les aspects politiques du cinéma américain ». L'année sociologique, Paris, P.U.F., (3e série) (1960), 1961, pp. 109-162.

GUNDLACH R. H. : « The movies : stereotypes or realities ? » Journal of Social Issues, (New York), vol. III, n° 3, 1947, pp. 26-32.
GUSDORF G. : « Réflexions sur la civilisation de l'image ». in : Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, Lib. A. Fayard, Paris, 1960, pp. 11-36.
GUYONNET R. : « Le métier de critique ». Esprit, n° 285, juin 1960, pp. 1100-1112.
HAFEEZ M. A. : « Psychology of Films », Journal of Educational psychology, 8, 1950, pp. 14-22.
HAMELIN H. : « La presse filmée d'hier et de demain ». Enseignement du journalisme, 3 (9), printemps 1961, pp. 4-11.
HANDEL L. : Studies of the Motion Pictures Audience. New York, Motion Picture Research Bureau, 1942.
HANDEL L. : « The social obligation of motion pictures ». International Journal of Opinion and Attitude Research, vol. 1, n° 4, 1947, pp. 93-98.
HANDEL L. : v. FISKE M.
HARAP H. : « The motion picture as communication ». Social Education (Crawfordsville, Ind.), 7, 1943, pp. 19-21.
HAUDIQUET Ph. : « Staline et le cinéma ». Image et Son, n° 193, avril 1966, pp. 42-56.
HAUSTRATE G. : « Les contradictions font la loi ». Cinéma 69, n° 134, mars 1969, pp. 78-83.
HAUTTECOEUR J. P. : « Coexistence pacifique ou duel ? Les actualités cinématographiques et le journal télévisé ». Presse actualités, 15 janvier 1965, pp. 48-59.
HAYAKAWA S. I. : ed. Language, Meaning and Maturity. Selections from ETC : a Review of general semantics, 1943-1953. New York, Harper and Brothers, 1954.
HEUSCH L. (de) : Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique (Préf. E. Morin). Paris, UNESCO 1962, 104 p.
« Histoire du cinéma ». Crapouillot, n° 59, janvier 1963, pp. 1-70 ; n° 60, avril 1963, pp. 1-78.
HODA F. : « Epouvante et science fiction ». Positif, n° 12, novembre-décembre 1954, pp. 1-16.
HOGUET P. : Pour l'assainissement du cinéma. Arras, I.N.S.A.P., 1939, in 8°, 7 p.
Hollywood looks at its audience (A report of film audience research). Urbana, Univ. of Illinois Press, 1950.
HORKHEIMER M. : « Art and Mass Culture ». Studies in Philosophy and Social Sciences, n° 9, 1941.
HORN E. : « La philosophie et le film ». Interciné, (Genève), juin 1932.
HOUN F. W. : « Motion pictures and propaganda in Communist China ». Journalism Quart., 34 (4), autonome 1957, pp. 481-492.

HOURDIN G. : « Une révolution socio-culturelle : la télévision ». Le Monde, 8-9-10-11 septembre 1963.
HOUSTON P. : « Red Planet Mars ». Sight and Sound, vol. 22, n° 2, octobre-décembre 1952, p. 81.
HOVEYDA F. : « Les taches du soleil ». Les Cahiers du Cinéma, n° 110.
HOVEYDA A. : « La science-fiction à l'ère des Spoutniks », Les Cahiers du Cinéma, n° 80, pp. 9-17.
HOVLAND C. I., LUMSDAINE A. A. & SHEFFIELD F. I. : Experiments on Mass Communication. Princeton, Princeton Univ. Press, 1949.
HUBSCH M. (de) : « L'Etat et le cinéma ». Revue administrative, juillet-août 1951, pp. 395-398.
L'industrie cinématographique au premier plan de l'économie française. La Nouvelle France économique, n° 25, janvier 1944.
Les industries cinématographiques de l'Europe des Six et le Marché Commun. Notes et Etudes documentaires, n° 3271, 10 mars 1966.
L'influence du cinéma sur les enfants et les adolescents. Bibliographie internationale annotée. (Paris), UNESCO, (1961), 112 p. (Etudes et documents d'information 31).
L'information à travers le monde. Presse, radio, film, télévision. Paris, UNESCO, 1951, 233 p. ; 2e éd. 1956, 284 p.
L'information dans le monde moderne. Le Courrier de l'UNESCO, n° 3 (numéro spécial), 1954.
Trade barriers to knowledge. Paris, UNESCO, 1951, in 8°, 169 p. (Information des masses (Dept). Libre circulation de l'information (Division).
INKELES A. : « Mobilizing Public Opinion in Soviet Russia » in : U.R.S.S., Paris, Sirey, 1962, pp. 61-72.
INGARDEN R. : « Le temps, l'espace et le sentiment de réalité ». Revue internationale de filmologie, n° 2, septembre-octobre 1947, pp. 127-141.
INGLIS R. A. : Freedom of the movies. Chicago (Ill.), Univ. of Chic. Press, 1947, 242 p.
ISAGHPOUR Y. : Le réalisme et le cinéma. Mémoire IDHEC, 17e promotion, 1961-1962, 146 p. (dactyl.).
IVAKO C. : v. ARGENTIERI M.
IVENS J. : « Notes sur l'homme dans le film documentaire ». La Nouvelle Critique, n° 72, 1956, pp. 126-131.
JAEGER C. : « La crise du cinéma français ». La Nouvelle Critique, n° 32, janvier 1952.
JAHODA M. : v. COOPER E.
JANOWITZ M. : v. BERELSON B.
JANOWITZ M. & SCHULZE R. : « Tendances de la recherche dans le domaine des communications de masses ». Communications, n° 1, 1961, pp. 16 et s.
JDANOV A. : Sur la Littérature, la Philosophie, et la Musique. Paris, la Nouvelle Critique, 2e éd., 1950.

JEANNE R. : « La documentation historique par le cinéma » in : Cinéma d'aujourd'hui, Genève, Les Trois Collines, 1946.
JEANNE R. : v. FORD Ch.
JEANSON R. : v. FORD Ch.
JEANSON H. : « Histoire et Histoires de la censure cinématographique ». Crapouillot, n° 32, 1956, pp. 21-23.
JEROME V. J. : The Negro in Hollywood Films. New York, Masses and Mainstream, 1950.
JONES D. B. : « Quantitative analysis of motion picture content » Public Opinion Quarterly, 1942, pp. 411-428 ; 1950, pp. 554-558.
KAES R. : v. CHARPENTREAU J.
KAHN G. : Hollywood on Trial. New York, Bowie and Gaer, 1948.
KAST P. : « Cinéma et littérature ». in : Histoire des Littératures, Paris, Gallimard, 1958, tome 3, pp. 1715-1734.
KAYSER J. : « Merveilles et misères de l'information moderne ». Synthèses, 9 (100), septembre 1954, pp. 195-206.
KECSKEMETI P. & LEITES N. : « Some Psychological Hypotheses on Nazi Germany », Journal of Social Psychology, XXVI (1947), pp. 143 et s.
KEIR G. : « Le rôle, la nécessité et la valeur d'une censure cinématographique ». Revue internationale de filmologie, 1953, n° 14-15, pp. 179-198.
KESTERTON B. : « The content of films ». London, Proceedings of the British Assoc., septembre 1948.
KISHLER J. P. : « Prediction of differential learning from a motion picture by means of « indices of identification potential » derived from attitudes toward the main character ». The American Psychologist, 5, 1950, pp. 298 (et : Abstracts of doctoral dissertations, Pennsylvania State College, State College, Pa., 13, 1950, pp. 407-413).
KLAPPER J. T. : The Effects of Mass Communication. Chicago (Ill.), The Free Press of Glencoe, 1960.
KRACAUER S. : Theory of film ; the redemption of physical reality. New York, Oxford Univ. Press, 1960, 364 p.
KRACAUER S. : « Les types nationaux vus par Hollywood ». Revue internationale de filmologie, t. 2, n° 3, pp. 115-133 (traduit du : Public Opinion Quarterly, vol. 13, n° 1, printemps 1949, pp. 53-72).
KRACAUER S. : « Cinéma et sociologie ». Revue internationale de filmologie, n° 3-4, pp. 311-318.
KRAVETZ M. & VAUTHIER R. : « Entretien ». Positif, n° 50, mars 1963, pp. 43-50.
KRAVETZ M. : « Cinéma politique ». Art Sept., n° 2, avril-juin 1963.
KYROU A. : v. ARNAUD G.
KRACAUER S. : The Conquest of Europe on the Screen : The Nazi Newsreel, 1939-1940. Washington, D.C., Library of Congress, Experimental Division for Study of War Time Communications, Document n° 50, 1943.

LABARTHE A. S. : Essai sur le jeune cinéma français. Paris, Le Terrain Vague, 1960, 4-27 p.
LABARTHE A. S. : « L'autocritique dans le cinéma américain ». Radio-Cinéma, n° 444, 20 juillet 1958.
LAFFAY A. : Logique du cinéma. Paris, Ed. Masson, 1964.
LAGACHE D. : « Quelques aspects de l'identification ». Bulletin international des sciences sociales, 7 (1), 1955, pp. 37-46.
LANCELOT A. & MEYNAUD J. : Les attitudes politiques. Paris, P.U.F., 1962, 128 p.
LANDRY L. : « La psychologie du cinéma ». Journal de psychologie normale et pathologique, 24, 1927, pp. 134-145.
LANDRY F. : v. CARRIERE J.
LANG A. : Le tableau blanc (le cinéma est-il une chance ou un danger ?). Paris, Horizons de France, 1948, 244 p.
LAPIERRE M. : Le cinéma et la paix. Paris, Librairie Valois, 1932.
LAPIERRE M. : Les cent visages du cinéma. Paris, Grasset, 1948, 720 p.
LAREDO R. : « Répartition par catégories socio-professionnelles des principaux personnages du cinéma français (1957-1960) ». Ikon, tome XIV, n° 49, avril-juin 1964, pp. 71-77.
LARRABEE E. : Inquiète et lucide Amérique. Paris, Les Editions du Temps, 1962, 191 p.
LASSWELL H. D. : « Propaganda and Mass Insecurity ». in : S. E. PERRY & A. H. STANTON eds, Personality and Political Crisis. The Free Press, Glencoe (Ill.), 1951, pp. 15-43.
LASSWELL H. D., LEITES N. & Associates : Language of Politics. Studies in quantitative semantics. New York, Steward, 1949.
LASSWELL H. D. : v. CASEY R. D.
ATHAM E. : « The Body Politic of the Corporation ». in : E. S. MASON ed., The Corporation in Modern Society, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1959, pp. 223 et s.
LAUMET Y. : La censure cinématographique. Thèse Droit Paris 1960, 399 + 13 ff (dactyl.).
LAUMET Y. (de) : « Le cinéma du diable ». Cinéma 60, n° 50, pp. 56-62.
LAUROT E. (de) : « From Alienation to Cinema ». Film Culture n° 25, été 1962, pp. 66-67.
LAVALLEE M. : v. GERIN P.
LAVIGNE P. : « Le statut juridique de la presse, de la radio, de la télévision et des spectacles et les limites de la liberté d'expression en France ». in : Etudes de droit contemporain, XXII, Paris, Cujas, 1963, pp. 479-492.
LAWSON J. H. : Film in the battle of ideas. New York, Masses and Mainstream, 1953.
LAWSON J. H. : Le cinéma, art du XX^e siècle. Paris, Buchet-Chastel, 1965, 485 p.
LAZARSFELD P. F. & MERTON R. K. : « Studies in radio and film propaganda ». New York, Transactions New York Acad. of Sciences, série II, 6, 1943, pp. 58-79.

LAZARSFELD P. F. : Audience Research in the Movies Field. Philadelphia, Pa., Annals of the American Acad. of Polit. and Soc. Science, nov. 1947.
LEBOVICI S. : « Cinéma et criminalité ». Revue internationale de filmologie, 1953, n° 14-15, pp. 199-216.
LECUYER B. : « Histoire et sociologie de la recherche empirique. Problèmes de théorie et de méthode ». Epistémologie sociologique, n° 6, 2e semestre 1968.
LEDUC J. : « Les responsabilités du cinéma ». Revue des Deux-Mondes, 6, 15 mars 1961, pp. 232-245.
LEDUC J. : « Le cinéma et l'homme de ce temps ». Revue politique et parlementaire, mars 1963, pp. 30-38.
LEENHARDT J. : v. GOLDMANN A.
LEGLISE P. : « L'envers du cinéma (4 - La Censure, arme à double tranchant) ». Le Courrier de l'UNESCO, avril 1963.
LEGLISE P. : « Censure et presse filmée sous la Troisième République ». Etudes de Presse, XII, 1960, n° 22-23, pp. 57-62.
LEHMAN H. C. & WITTY P. A. : « The compensatory function of the movies ». Journal of applied psychology, 1927, n° 11, pp. 33-41.
LEIRENS J. : Le cinéma et la crise de notre temps. Paris, Ed. du Cerf, 1960, 133 p.
LEITES N. C. & WOLFENSTEIN M. : « An analysis of themes and plots ». Philadelphia, Pa., Annals of the American Acad. of Polit. and Soc. Sciences, 1947, 254, pp. 41-48.
LEITES N. C. & WOLFENSTEIN M. : Movies : a psychological studies. Glencoe, 1950.
LEMAITRE H. : « L'image et ses pouvoirs ». Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, Lib. A. Fayard, Paris, 1960, pp. 61-69.
LE MOINE Ch. : Le cinéma français et l'arrangement Blum-Byrnes. Thèse Droit Paris, 1947, 128 p.
LENZ F. : « Die politischen Faktoren der Meinungsbildung ». Publizistik, 5 (6), nov.-déc. 1960, pp. 505-516.
LEROI-GOURHAN A. : « Cinéma et sciences humaines : le film ethnologique existe-t-il ? ». Revue de Géographie humaine, juillet-septembre 1948.
« Lettre pastorale des évêques belges ». Revue internationale du cinéma, 1952, n° 19-20, p. 20.
« Lettre du Vatican à M. Charles Flory ». in : Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine, Chronique sociale (42e semaine sociale, Nancy), Lyon, 1955, pp. 5-10.
LEVINSON D. J. : v. ADORNO T. W.
LHERBIER M. : Intelligence du cinématographe. Paris, Ed. Corréa, 1947.
LHERMINIER P. : L'art du cinéma. Paris, Seghers, 1960, 631 p.
LINTAF J. P. : « Le phénomène de l'image ». Economie et Humanisme 22 (144), janvier-février 1963, pp. 12-18.

LINTAF J. P. : « Pour une problématique de l'image ». Economie et Humanisme, 21 (142), septembre-octobre 1962, pp. 16-24.
LUKACS G. : La signification présente du réalisme critique. Paris, N.R.F., 1960, 277 p.
LUMSDAINE A. A. : v. HOVLAND C. I.
LYNCH W. F. : The image industries. New York, Sheed and Ward, 1959, 159 p.
LYON-CAEN G. : « Cinéma et télévision ». Recueil Dalloz, 15, 10 avril 1963, chr., pp. 91-94.
LYON-CAEN G. & LAVIGNE P. : Traité théorique et pratique de droit du cinéma français et comparé. Paris, Pichon & R. Durand-Auzias, 1957, 2 vol., in 8°.
MACCOBY E. et al. : « The Effects of Emotional Arousal on the Retention of Film Content : A Failure to Replicate ». J. abnorm. soc. Psychol., 1956, vol. 53, pp. 373-374.
McGOVNEY W. C. : v. M. R. DENNY.
MACKE C. : v. « Alerte au cinéma ».
McLEE A. : « Impacto de los medios de masas sobre la politica estadounidense ». R. Mexic. Sociol. 24 (1), janv. avr. 1962, pp. 127-137.
McLEOD J., WARD S., TANCILL K. : « Alienation and uses of mass media ». Public Opinion Quarterly, 29 (4), winter 65-66, pp. 583-594.
McLUHAN M. . Pour comprendre les Media. Paris, Le Seuil, 1969, 392 p.
MADDISON J. & MEADEN F. : « Réactions sociales du cinéma en Angleterre ». Revue internationale de filmologie, II, n° 2, pp. 211 et s.
MAECHLIN P., MULLER-STRAUSS M. : Newsreels accross the world. Paris, UNESCO, 1952, 100 p.
MAGGI R. : « Riflessi dell'attuale posizione psicosociale del film ». Bianco e nero, vol. XI, 1950, n°.
MAGNAN H. : « L'affaire Dreyfus continue selon les censeurs ». Le Monde, 4 octobre 1952.
MALRAUX A. : Esquisse d'une psychologie du cinéma. Paris, Gallimard, 1939.
MANDION R. : Cinéma, reflet du monde. Paris, P. Montel, 1944, 253 p.
MANVELL R. : Film. Londres, Pelican Books, 1946, 240 p.
MARANGONI M. : Apprendre à voir (Saper Vedere), Neuchâtel, Ed. du Griffon, 1947.
MARCHAIS A. : Révolution culturelle et expression artistique. Paris, E.D.I., 1967, 34 p. (Cahiers du C.E.S., n° 69, mars 1967).
MARCHAL J. : Comment défendre la moralité publique ; moyens d'action pratiques. Paris, Les Editions sociales françaises, 1962.
MARCORELLES L. : v. BARTHES R.
MARDORE M. : « Les leçons dangereuses ». Cinéma 62, n° 63, pp. 76-80.
MARDORE M. : « Age d'or, âge du fer : Notes sur la politique et le cinéma ». Les Cahiers du Cinéma, n° 175, février 1966, pp. 64-68.
MARTIN M. : Le langage cinématographique. Paris. Ed. du Cerf, 1962.

MARTIN M. : « Les voies de l'authenticité : Nouveau Cinéma ». Cinéma 66, n° 104, pp. 52-70.
MARTIN M. : « Histoire et Morale ». Cinéma 63, n° 72, pp. 31-40.
MARTIN M. : « La guerre d'Algérie au cinéma » (avec filmographie). Cinéma 63, n° 72, pp. 58-64 et pp. 143-149.
MARTIN M. : « Le point de non retour ». Cinéma 69, n° 134, mars 1969, pp. 90-91.
MARTIN M. : v. BARTHES R.
« Mass Media : Content, Function, and Measurement ». The Journal of Social Issues, vol. II, n° 3, été 1947.
MATALON B. : « Les dépenses de loisirs. Evolution passée et prévisions ». Consommation, octobre-décembre 1964, pp. 60-73.
MATTHEOS C. : La protection de la jeunesse par la censure cinématographique en France et à l'étranger. Paris, Pichon & Durand-Auzias, 1966.
MAURETTE M. : « Caractéristiques actuelles de l'industrie cinématographique française ». Positif, n° 41, septembre 1961, pp. 69-79.
MAURIAC Cl. : L'amour du cinéma, Paris, Albin Michel, 1954.
MAURIAT J. P. : « Le culte de James Bond ». Guerre et Paix, n° 1, 1966.
MAURIN F. : « Le cinéma français aujourd'hui ». Les Cahiers du Communisme, 1966, n° 4.
MAYER A. L. : « Fact into film ». Public Opinion Quarterly, 8, 1944, pp. 206-225.
MAYER J. P. : Sociology of Film. Studies and Documents. London, Faber & Faber Ltd., 1946, 1948, 328 p.
MEADEN D. : v. MADDISON J.
Menaces sur le cinéma. Paris, Ed. de la Nouvelle Critique, 1954, 64 p.
MERCILLON H. : « La crise du cinéma français ». Le Monde, 12 et 13 novembre 1964.
MERCILLON H. : « Le financement de la production cinématographique en France ». Revue de science financière, avril 1956, pp. 184-216.
MERCILLON H. : « La réforme du contrôle des films ». Le Monde, 6, 7, 8 avril 1960.
MERCILLON H. : Cinéma et monopoles. Paris. A. Colin, 1953.
MERLEAU-PONTY M. : « La signification au cinéma ». Institut de Filmologie, 1955 (Ethique et idéologie) (cours).
MERTON R. K. : v. LAZARSFELD P. F.
MESNIL M. : « Panorama du cinéma français, 1958-1959 ». Tendances 3, septembre 1959, pp. 346-375.
METZ C. : Essais sur la signification du cinéma. Paris, Klincksiek, 1968.
MEYNAUD J. : v. CHABANOL D.
MICHA R. : « La vérité cinématographique ». Les Cahiers du Cinéma, t. 5, n° 29, décembre 1953, pp. 16-30.
MICHA R. : « Le nouveau cinéma ». Les Temps modernes, n° 214, mars 1964, pp. 1717-1728.
MICHARD H. : « Contrôle cinématographique et protection des jeunes ». Communications, n° 9, 1967, pp. 54-63.

MICHEL F. : « Cinéma clandestin : Robert Mennegoz ». Positif, n° 9, pp. 62 et s.
MIDA M. & VENTO G. : Cinema e resistenza. Firenze, L. Landi, 1959, 512 p.
MILLER C. R. & MINSKY L. : « Movies and propagandizing ; discussions at Williamstown Institute of Human Relations ». Survey Graphic, vol. V, n° 28, 1939, pp. 713-716.
MIMIN P. : « Le cinéma et la démoralisation de la jeunesse ». Revue politique et parlementaire, 62 (708), décembre 1960, pp. 499-513.
MIMIN P. : « Films interdits ». Recueil Dalloz, 1956, chronique XIX.
Ministère de l'Information. Direction des informations. Le cinéma français, 1945.
MINSKY L. : v. MILLER C. R
MISCHEL W. : v. LOTT B. E.
MITRY J. : Esthétique et Psychologie du Cinéma. Paris. Editions universitaires, 1963, 2 vol.
MITRY J. : Dictionnaire du Cinéma. Paris, Lausanne, 1964.
Modalita dell'informatione visiva. Ricerca scientifica e azione politica. Prima conferenza internazionale di informazione visiva. Milano, Venezia, 1961, 2 vol., 159 p. (et : Revue internationale de filmologie, 1960, n° 35, pp. 17-28).
MOLES A. : Théorie de l'information et perception esthétique. Paris, Flammarion, 1958, 221 p.
MONTANI A. & PIETRANERA G. : « Psychoanalysis and Aesthetics of Motion Pictures ». Psychoanal. Rev., 1946, pp. 177-196.
MORENO J. L. : Psychodrama and therapeutic motion pictures. Psychodrama Monographs, New York, n° 11, 1945, 22 p.
MORIN E. : Les Stars. Paris, Le Seuil, 1957.
MORIN E. : « Apatrides, cosmopolites et métèques dans le cinéma français ». Cinéma 58, n° 27, mai 1958.
MORIN E. : « Le roman policier dans l'imaginaire moderne ». La Nef, n° 33, octobre 1950, pp. 69-75.
MORIN E. : « Comment la culture vient aux masses ». France Observateur, n° 616, 22 février 1962.
MORIN E. : « Le problème des effets dangereux du cinéma ». Revue internationale de filmologie, 1953, n° 14-15, pp. 217-232.
MORIN E. : « Recherche sur le public cinématographique ». Revue internationale de filmologie, 1953, n° 12, janvier-mars.
MORIN E. : « Préliminaires à une sociologie du cinéma ». Cahiers internationaux de Sociologie, 17, 1954, pp. 101-111.
MORIN E. : L'esprit du temps (Essai sur la culture de masse). Paris, Grasset, 1962, 280 p.
MORIN J. & MOSSAUD M. J. : « Presse, Radio, Télévision, Cinéma et monde ouvrier ». Recherches pastorales, n° 172, mars 1961, pp. 34-57.
MORIN E., ROUCH J. : Chronique d'un été. Paris, Interspectacles, 1961-1962, 191 p.

MOSSAUD M. J. : v. MORIN J.
MOULLET L. : « L'écrivain de cinéma en quête de son paradoxe ». Les Cahiers du Cinéma, n° 103, pp. 19-35.
MOURLET M. : « Le mythe d'Aristarque ». Les Cahiers du Cinéma, n° 103, mai 1960, pp. 24-27.
MOURLET M. : « Apologie de la violence ». Les Cahiers du Cinéma, n° 107, mai 1960, pp. 24-27.
MOUSSINAC L. : « Béla Balazs, théoricien du cinéma ». Revue internationale de filmologie, t. II, n° 6, pp. 195-197.
MOUSSINAC L. : L'âge ingrat du cinéma. Paris, Le Sagittaire, 1946, 189 p.
MOUSSINAC L. : Cinéma, expression sociale. Paris, Alcan, 1927.
Movies That Teach. New York, Dryden Press, 1946.
MURY G. : « Les industries du rêve et leur public ». Cahiers du Communisme, 39 (5), mai 1963.
NAESS A. : Interpretation and preciseness. A contribution to the theory of communication. Oslo. Dybwad, 1953.
NEPOTE J. : « Le film au service de la technique policière » (rapport). Paris, Commission internationale de police criminelle (19e session, La Haye), s.d., 15 p.
NEWSHOLME H. P. : « The power of the cinema (A note on the Departmental Committee's Report) ». The Tablet, 3 juin 1950, p. 437.
NOBECOURT R. G. : Les secrets de la propagande en France occupée. Paris, Fayard, 1962, 536 p.
Nouvelle vague. Les Cahiers du Cinéma, n° 138 (numéro spécial), pp. 1-102.
NUTTIN J. : Actes du Congrès International « Film et intégration psychologique dans les rapports sociaux ». Milano, Ed. Vita e pensiero, 1957.
OERTEL R. : Macht und Magie des Films ; Weltgeschichte einer Massensuggestion. Wien, Europa Verlag, 1959, 592 p.
OLLIVIER Y. : v. GUILLON J.
OLSEN M. E. : « Motion picture attendance and social isolation ». Sociol. Quaterly, 1 (2) avril 1960, pp. 107-116.
OMS M. : « Le grand mensonge ». Positif, n° 47, juillet 1962, pp. 5-11.
OMS S. : v. CARRIERE J.
ORTON W. A. : « Motion pictures. Social implications ». Encyclopedia of the Social Sciences, New York, Macmillan, vol. XI, 1953, pp. 65-68.
OULIF J. : v. ANTOINE S.
PAINCHAUX O. : Cinéma et police municipale d'après la jurisprudence du Conseil d'Etat et des tribunaux administratifs. Thèse Droit Lyon 1968, S.l.n.n., 1968, 246 p. (dactyl.).
PANKER D. : Puissance et responsabilité du film. Paris, Ed. familiales de France, 1945, 93 p.
PARODI A. G. : « La censura di classe ». Filmcritica, n° 96-97, avril-mai 1960, pp. 267-271.

PARSONS T. & WHITE W. : « The Mass Media and the Structure of American Society ». The Journal of Social Issues, 1960, 3, pp. 67-77.
PARSONS T. : « On the Concept of Influence », Public Opinion Quarterly, 27, 1, 1963, pp. 39-41.
PERRUCHE L. : « Les perspectives du cinéma français : une approche économétrique et psychologique ». Metra, 4 (3), septembre 1965, pp. 377-390.
PERRY S. E. W STANTON A. H. : Personality and Political Crisis. The Free Press, Glencoe (111), 1951, 260 p.
PETERSON R. C. & THURSTONE L. L. : Motion Pictures and the Social Attitudes of Children. New York, 1933.
PETERSON R. C. & THURSTONE L. L. : « The effect of a motion picture film on children's attitudes toward Germans ». Journal of Educational Psychol., Baltimore, Md., 23, 1932, pp. 241-246.
PETRIS M. : « Mac Carthy encore... » Contrechamp n° 4, pp. 13-16.
PHILIPPE Cl J. : « Guerre, justice, police et politique dans le cinéma américain ». Télérama, n° 686, 10 mars 1963, pp. 4 et 15.
PHILIPPE Cl. J. : « La réalité au cinéma, en Amérique, en Italie, en France ». Télérama, n° 746, pp. 59-61.
PILARD Ph. : « Nouvelle vague et politique ». Image et Son, n° 188, pp. 90-102.
PIE XI : L'Encyclique « Vigilanti Cura » sur le cinéma. Avec commentaires de l'Abbé Chassagne, Secrétaire général de la C.C.C. in 16°, Lyon, Penser vrai, 1947.
PIE XII : Encyclique « Miranda Prorsus » (8 septembre 1957). Trad. et commentaires. Documents annexes. L'Encyclique Vigilanti Cura (29-6-1936). Discours de SS Pie XII (21-6-1955 et 28-10-1955). Paris, La Bonne Presse, (1958), in 12, 175 p.
PINEL V. : Introduction au ciné-club. Histoire, théorie, pratique du ciné-club en France. Paris, Les Editions ouvrières, 1964, 208 p.
PINGAUD R. : « Thèmes et problèmes au cinéma ». Preuves, n° 121, mars 1961, pp. 71-74.
PINTO R. : La liberté d'expression et d'information. Paris, Domat-Montchrestien, 1955, 280 p.
Plan d'équipement et de la productivité (Commissariat général). Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique. Rapport du groupe Cinéma. Paris, La Documentation française, 1964, 117 p.
POLIZZI C. : « The film as an instrument of social action ». Bianco e nero, vol. X, 1949, n° 9.
POLIZZI C. : « The film and its social function ». Bianco e nero, vol. XII, 1951, n° 4.
PONS M. : « Monsieur Godard et la culture ou l' « Odyssée » selon Saint Jean-Luc ». Les Temps modernes, n° 213, février 1964, pp. 1533-1536.
PONZO M. : « Le cinéma et les images collectives ». Revue internationale de filmologie, t. II, n° 6, pp. 141-151.

POUILLAUDE J. L. : « Cinéma et Idéologie ». Tribune socialiste, n° 396 et 397, janvier 1969.
POUILLAUDE J. L. : « Récupération et cinéma politique ». Tribune socialiste, n° 405, 27 mars 1969, p. 15.
POUILLAUDE J. L. : « Pour une politique culturelle ». Tribune socialiste, n° 405, 27 mars 1969, p. 14.
POWDERMAKER H. : Hollywood : The Dream Factory. Boston, Little Brown, 1950.
Prelude to War : Report on experimental study of first film in « Why we fight » series. Washington, D.C., U.S. War Department (Army Service Forces, Special Service Division, Research Branch), 1942.
« Le problème de la censure. Pour un retour au droit commun contre l'arbitraire ». France-film Cinéma nouveau, n° 3, juillet 1960, p. 6.
« Le public féminin du Cinéma ». IRES-Marketing, Paris, s.d. (enquête de juin-octobre 1965), 4 p.

Questions pastorales. Information et évangélisation. Presse, cinéma, radio, télévision (1954), 100 p.
QUEVAL J. : « La censure ». Les Cahiers du Cinéma, n° 18, décembre 1952, pp. 43-47.
QUEVAL J. : « Le cinéma contre la société ». Mercure de France, n° 1075, 1er mars 1953, pp. 428-441.
QUEVAL J. : « Situation actuelle du cinéma ». Nancy, Centre Européen universitaire (1952) 12 p. (paginé : 65-76) (Département Etude des civilisations, année 1952, fasc. 5).
« Que voulez-vous faire de l'homme dans vos films ? » (Débat). La Nouvelle Critique, n° 133, février 1962, pp. 93-126.

RAMSEYER L. L. : « Measuring « intangible » effects of motion pictures ». Educational Screen, 1939, n° 18, pp. 237-238.
RAULINE D. : La protection du crédit cinématographique. Thèse Droit Paris 1955, 205 ff (dactyl.).
RAVAR R. : « Portée d'un film particulier en milieu culturel : Etude des réactions d'un groupe restreint ». Revue internationale de filmologie, t. X, 1960, n° 34, pp. 23-38.
RAYMOND H. : « La sociologie du loisir en France ; résultats et perspectives ». Inform. Sci. soc., 3 (1), mars 1964, pp. 7-20.
RAYNAL J. & VIGNE-LAVIT (A. Rouanet de) : Le droit du cinéma. Paris, A. Colin, 1962, 212 p.
REBATET L., VINNEUIL F. : Les tribus au cinéma et au théâtre. (Les Juifs en France, IV). Paris, Nouvelles éditions françaises, 1941.
Regards neufs sur le cinéma. Paris, Ed. du Seuil, 1963, 352 p.
REISZ K. : « Hollywood's anti-red boomerang » Sight and Sound, vol. 22, n° 3, janv.-mars 1953.
RENOUARD Y. : « Information et transmission des nouvelles ». in : L'histoire et ses méthodes, Paris, Gallimard, 1961, pp. 95-140.
RESNAIS A. : « Anastasie m'a coupé la mémoire ». Cinéma 58, n° 25, mars 1958.

REVERSEAU (Abbé) J. : « La morale catholique et le cinéma ». Cinéma 60, n° 51, pp. 62-66.
REY H. F. : « Hollywood fabrique des mythes comme Ford des voitures ». L'Ecran français, n° 150, 11 mai 1948 ; n° 151, 18 mai 1948.
REYMOND F. : La distribution des films cinématographiques. Thèse Droit Paris, 1949, 186 p. (dactyl.).
REYNOLD M. (de) : Moyens modernes de diffusion utilisés dans l'intérêt de la paix. Genève, S.D.N., 1938, 6 p.
RICCI F. : « Le cinéma entre l'imaginaire et la réalité ». Revue internationale de filmologie, 1947, n° 2, pp. 161-163.
RICHARD R. : Fonds d'aide à l'industrie cinématographique française : Rapport présenté au nom du Conseil Economique. Paris, Impr. des J.O., 1953, in 4°.
RIMBERG J. : « Social problems as depicted in the Soviet film : a research note ». Soc. Probl., 7 (44), printemps 1960, pp. 351-355.
RIVE Cl. : La production cinématographique et les problèmes juridiques de son financement. Thèse Droit Paris, 1964, 313 ff. (dactyl.).
ROCHERS G. (des) : La substitution de la télévision au cinéma. Actual. écon., 35 (3), octobre-décembre 1959, pp. 403-413.
ROKEACH M. : v. DENNY M. R.
ROLLAND L. : Aperçus économiques sur le cinéma contemporain, contribution à l'étude de ses aspects économiques, financiers, et sociaux. Thèse Droit Montpellier, 1954, III, 185, VII ff (dactyl.).
ROMI Y. : « Que sont devenus les films de Mai ? ». Le Nouvel Observateur, 14 avril 1969.
ROMM M. : « Le Feu sur la terrasse ». Positif, n° 67-68, février-mars 1965, pp. 1-8.
ROQUEFORT G. : v. CARRIERE J.
ROSE A. M. : « The study of the influence of the mass media on public opinion ». Kyklos, 15 (2), 1962, pp. 465-484.
ROSEN I. C. : « The effect of the motion picture » Gentleman's Agreement » on attitudes towards Jews ». Journal of Psychol. Provincetown, Mass., 26, 1948, pp. 525-526.
ROSENBERG B. & WHITE D. E. : ed. Mass. Culture. Glencoe, The Free Press, 1957.
ROSENTHAL S. P. : Change of socio-economic attitudes under radical motion picture propaganda. New York, avril 1934, 46 p. (Archives of psychology, 166).
ROSS M. : Stars and Strikes. Unionization of Hollywood. New York, Columbia Univ. Press, 1941, 231 p.
ROSTEN L. C. : Movies and Propaganda. Annals of the American Acad. of Political and Social Sciences, T. II, pp. 116-124.
ROUCH J. : v. MORIN E.
ROWSON S. : « The social and political aspects of films. London, British Kinematograph Society, 1939.
RUBIN-RABSON G. : « Several correlates of a conservatism-liberalism attitudes scale ». J. Soc. Psychol., 1954, n° 39, pp. 47-55.

RUMMELE E. : Der Spielfilm als pastoral-theologisches Problem. Schloss, Birkeneck, 1938, 311 p.
RUSPOLI M. : « Remarques sur le cinéma direct, dit : « cinéma-vérité ». Cinéma 63, n° 74, pp. 143-149.
RUSZKOWSKI A. : Quatre conférences : Cinéma, art nouveau. Les idéologies contemporaines et le cinéma. Cinéma et éducation. Cinéma et morale. Montréal, Fédération des centres diocésains du cinéma, 1956.

SADOUL G. : v. ARNAUD G.
SADOUL G. : « Les premiers pas du cinéma ». La Pensée, n° 2, janvier-mars 1945.
SADOUL G. : Histoire générale du cinéma. VI. L'époque contemporaine (1939-1954). 1er volume : Le cinéma pendant la guerre (1939-1945). Paris, Denoël, 1954, X, 329 p.
SADOUL G. : Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours. Paris, Flammarion, 3e édition, 1953.
SADOUL G. : Le cinéma français (1890-1962). Paris, Flammarion, 1962, 293 p.
SADOUL G. : La censure a organisé un complot contre le cinéma français ». L'écran français, n° 293, 21 février 1951.
SADOUL G. : « La censure, instrument de la police ». L'écran français, n° 286, 4 janvier 1951.
SADOUL G. : « La Pellicule persécutée par le Pouvoir ». Les Lettres françaises, n° 910, 18 janvier 1962.
SADOUL G. : « Témoignages photographiques et cinématographiques » in : L'histoire et ses méthodes. Paris, Gallimard, 1961, pp. 1390-1410.
SADOUL G. : « Photographie et cinématographe ». in : L'histoire et ses méthodes. Paris, Gallimard, 1961, pp. 771-780.
SADOUL G. : « Les auteurs et critiques de films revendiquent liberté d'expression, authenticité nationale pour le cinéma français ». Les Lettres françaises, n° 506, 4 mars 1954.
SADOUL G. : « Le cinéma n'est plus une fabrique de rêves ». Les Lettres françaises, n° 685, 29 août 1957.
SADOUL G. : « Votre censure de flic, Monsieur Gazier, fonctionne anticonstitutionnellement ». L'Ecran français, n° 292, 14 février 1951.
SADOUL G. : « Film de la Résistance ». Résistance Unie, a. II, n° 6, novembre-décembre 1954, pp. 13-14.
SAMSON P. : « A propos d'Alphaville » : les mécanismes d'une imposture ». Les Temps modernes, n° 230, juillet 1965, pp. 182-187.
SANAI M. : v. PICKARD P. M.
SANFORD R. R. : v. ADORNO T. W.
SARTRE J. P. : « Culture de poche et culture de masse ». Les Temps modernes, avril 1965, pp. 1784-1818 ; mai 1965, pp. 1965-2001.
SAUVY A. : Le pouvoir et l'opinion. Essai de psychologie politique et sociale. Paris, Payot, 1949.
SAVATIER R. : Le droit de l'art et des lettres. Paris, L.G.D.J., 1953, 224 p.

SCHAEFER R. : « Cinéma : pourquoi parler toujours de « censure » et non pas de responsabilité ? (Sur la loi de 1961 et la Commission de contrôle) ». Toujours vers la vie, n° 86, avril 1961.
SCHLOSSBERG L. : Les censures cinématographiques. Paris, Publ. de l'Union rationaliste, 1955.
SCHMALENBACH W. : v. BAECHLIN P.
SCHMIDT G. : v. BAECHLIN P.
SCHRAMM W., ed. : The Process and Effects of Mass Communication. Urbana, Univ. of Illinois Press, 1954, 1961 (5e éd.), 586 p.
SCHULZE R. : v. JANOWITZ M.
SCHURR E. : « Cinéma et Formation ». Les Essais, 9, juin-septembre 1960, pp. 241-255.
SCOTT A. : « Histoire de la liste noire ». Les Cahiers du Cinéma, n° 54, décembre 1955 ; n° 55, janvier 1956.
SEGUIN L. : v. BARTHES R.
SELDES G. : The Great Audience. New York, Viking Press, 1950, 299 p.
Service d'Information, d'Etudes et de Cinématographie des Armées. Catalogue des films d'information. Paris, 1968, 69 p.
Servitudes et aspirations du cinéma français. La Nef, novembre 1948 (numéro spécial), pp. 32-63.
SEVE L : « Cinéma et méthode ». Revue internationale de filmologie, t. I, n° 1, pp. 42-46 ; n° 2, pp. 171-174 ; n° 3-4, pp. 351-356.
SHEFFIELD F. I. : v. HOVLAND C. I.
SHILS E. A. : « Daydreams and Nightmares : Reflections on the Criticism of Mass Culture ». The Sewanee Review, vol. LXV, n° 34, automne 1957, pp. 586-608.
SHILS E. : « The traditions of intellectuals ». in : The intellectuals (G.B. de Huszar, éd.) Glencoe, Ill., The Free Press, 1960, pp. 55 et s.
SHUTTLEWORTH F. K. : « Measuring the influence of motion picture attendance on conduct and attitudes ». Journal of Educational Psychology, New York, 6, 1932, pp. 216-219.
SICLIER J. : La femme dans le cinéma français. Paris, Ed. du Cerf, 1957, 196 p.
SICLIER J. : Nouvelle vague ? Paris, Ed. du Cerf, 1961, 135 p.
SIGLIER J. : « Le cinéma américain s'attaque aux aspects les plus noirs de la vie politique aux Etats-Unis ». Télérama, n° 766, 20 septembre 1964.
SICLIER J. : « Le cinéma et les blousons noirs ». Radio-Cinéma, n° 513, pp. 50, 51 et 54.
SICLIER J. : « Dans le cinéma français les femmes n'ont pas d'enfants ». Télérama, n° 772, pp. 12-18.
SIMON-STROWSKI D. : « La censure au cinéma ». Revue politique et parlementaire, 1963, pp. 39-45.
SMITH B. L. : v. CASEY R. D.
SMYTHE D. W. : « Les « mass media » et la politique américaine ». Les Cahiers de la République, 6 (30) mars 1961, pp. 40-50.

SNYDER A. F. : v. LOTT B. E.
« La Société des Nations et le Cinéma ». Cinéopse, août 1928.
SOCRATE : Le film social (Pour un cinéma nouveau). Paris, l'Astrée, 1946, 41 p.
SOLAL L. & TERROU F. : Le droit de l'information. Etude comparée des principaux systèmes de réglementation de la presse, de la radio et du film. Paris, UNESCO, 1951, 440 p.
SORIANO M. : « Problèmes de méthode posés par le cinéma ». Revue internationale de filmologie, t. I, n° 2, pp. 3 et s.
SOUCHON M. : « Le public du cinéma ». Etudes, juillet-août 1965, pp. 96-105.
SOURIAU E. : « L'art et la vie sociale ». Cahiers internationaux de Sociologie, V, 1948, pp. 66-96.
SOURIAU E. : « Intégration du cinéma dans la vie sociale ». Revue internationale de filmologie, 1955, n° 20-24, pp. 57-61.
SPECTOR J. J. : « Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne ». Diogène n° 66, avril-juin 1969.
STANTON A. H. : v. PERRY S. E.
Stéréotypes nationaux et compréhension internationale. Revue internationale des sciences sociales, UNESCO, vol. 3, n° 3, automne 1951.
STERNBERG B. & SULLEROT E. : Aspects sociaux de la radio et de la télévision, revue des recherches significatives (1950-1964). Paris, Mouton, 1966, XII, 138 p.
STEVENSON Ch. L. : « Meaning : Descriptive and emotive ». The Philosophical Review, 1948, pp. 127-142.
STORA B. : v. CARRIERE J.
Studies in political communication. Public Opinion Quarterly, printemps 1956, 345 p.
SULLEROT E. : v. BERTON Cl.
SULLEROT E. : v. STERNBERG B.
SWAYZE H. : Political Control of Literature in the U.R.S.S. 1946-1959. Cambridge, Harward Univ. Press, 1962.

TAIEB P. : La diffusion de la culture en France par l'action des pouvoirs publics et par les producteurs des industries culturelles. Mémoire D.E.S. Sc. Eco., Paris 1963 (multig.).
TANCILL K. : v. McLEOD J.
TARDY M. : Le Professeur et les images. Paris, P.U.F., 1966, 128 p.
TCHAKHOTINE S. : Le viol des foules par la propagande politique. Paris, Gallimard, 1952, 606 p.
TCHANG KOUANG-NIEN : « Un specimen de révisionnisme moderne en art. Une critique des films et des propos de Grigori Tchoukhraï ». Pékin Information, n° 2, 13 janvier 1964, pp. 7-15.
TSCHOUKHRAI G. : « Le cinéma et le problème de l'individu ». Nouvelle revue internationale, 1963, pp. 83-95.
TCHOUKHRAI G. : « Keeping the Old on their Toes ». Film and Filming, octobre 1962.

Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine (Presse Radio, Cinéma, Télévision). Lyon, Chronique sociale de France, 1955, 415 p.
Théâtre et Politique. Partisans, n° 36 (numéro spécial), février-mars 1967.
« La Télévision : arme politique absolue ? ». Cinéma Promotion, mai-juin 1964, n° 38, pp. 52-54.
Tendances des lettres et des arts. La Nef, 24 (29), janvier-mars 1967.
TERROU F. : Economie et Législation de la presse. Paris, Les Cours de droit, 1947, 303 p.
TERROU F. : « Problèmes et méthodes ». Et. Presse, 10 (18-19), 1958, pp. 3-9.
TERROU F. : v. SOLAL L.
THEOPHILIDES Ph. : « Ceux qui luttent contre l'oubli : Cinémathèques et Archives du film ». La Cinématographie française, n° 4 (mensuel), avril 1964, pp. 50-57.
THIRARD P. L. : « Sur la Censure ». Positif, n° 41, septembre 1961, pp. 62-68.
THIRARD P. L. : « Les grèves et le film ». Positif, n° 53, juin 1963, pp. 70-75.
THIRARD P. L. : « Problèmes du cinéma ». Positif, n° 58, février 1964, pp. 30-33.
THIRARD P. L. : « Conclusions d'un débat entre cinéastes cubains ». Positif, n° 56, novembre 1963, pp. 35-39.
THIRARD P. L. : v. CARTA J.
THORP M. : America at the Movies. London, Faber and Faber, 1946.
THURSTONE L. L. : v. PETERSON R. C.
TOTI G. : « Les fonctionnaires de la culture et la réglementation du trafic des idées ». Positif, n° 56, novembre 1963, pp. 27-34.
TSIPEN-YU : Patriotisme ou trahison de la patrie ? — A propos du film réactionnaire « Histoire secrète de la cour des Tsing ». Littérature chinoise, numéro spécial, mai 1967, 62 p.
TYLER P. : Magic and Myth of the Movies. New York, Holt, 1947.

USELLINI G. : « L'influence du fascisme sur le cinéma en Italie » in : Cinéma d'aujourd'hui, Genève, Trois Collines, 1946, pp. 245-248.
U.N.E.S.C.O. — Presse, film, radio... Paris, UNESCO, 1947 (et a.s.).
UYTTERHOEVEN : « La Vocation d'Aristarque ». Positif, n° 48, octobre 1962, pp. 58-61.

VALABREGA J. P. : « Fondements psychopolitiques de la censure ». Communications, n° 9, 1967, pp. 114-121.
VALTER G. : Le régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie. Du corporatisme au régime administratif. Thèse Droit, Paris, 1967, 595-12 ff (dactyl.).
VALTER G. : « Le nouveau régime de soutien à l'industrie cinématographique ». Revue politique des Idées et des Institutions 48 (12), 30 juin 1959, pp. 359-363.
VANDRONNE P. : Le cinéma et l'enfance. Paris, Ed. du Cerf, 1955.

VAS R. : « Sorcerers or Apprentices. Some aspects of propaganda Films ». Sight and Sound, n° 4, automne 1963, pp. 199-204.
VAUTHIER R. : v. KRAVETZ M.
VENTO G : v. MIDA M.
VERDRONNE M. : « Gli intellettuale e il cinema ». Roma, Bianco e nero, 1952, 260 p.
VIEYRA P. S. : « Le cinéma et la révolution africaine ». Présence africaine, n° 34-35, octobre 1960, janvier 1961.
VIEYRA P. S. : « Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine ». Présence africaine, n° 27-28, août-novembre 1959.
VIGNE-LAVIT (A. R. de) : v. RAYNAL J.
VILLAR PALASI J. L. : « Condicionamiento social de los medios informativos ». in : Experiencias politicas del mundo actual, Madrid, Instituto de Estudios politicos, 1962, pp. 11-38.
VILLEGAS LOPEZ M. : Arte, cine y sociedad. Madrid, Taurus, 1959, 194 p.
VOLPICELLI L. : « The social value of the film ». Bianco e nero, vol. IX, n° 5, 1948.
VOLPICELLI L. : « La filmologie en tant que recherche socio-historique ». Revue internationale de filmologie, t. VII, 1956, n° 25, pp. 19-28.
VOYENNE B. : « Objectifs et méthodes de recherche dans les sciences de l'information ». Etudes de Presse, 12 (n° 22-23), 1960, pp. 44-56.
VROOM V. H. : « Projection, Negation, and the Self Concept », Human Relations, 1959, vol. XII, n° 4, pp. 335-344.

WALDRON G. : The information film. New York, Columbia Univ. Press, 1953, XVIII, 281 p.
WALL W. D. : « The Responses of Adolescent Groups to Certain Films ». Brit. J. educ. Psychol., 1951, vol. 21, pp. 81-88.
WANGER W. : « The role of movies morale ». American Journal of Sociology, 1941, n° 47, pp. 378-383.
WAPLES D., ed. : Print, Radio and Film in a Democracy. Chicago, 1942.
WARD S. : v. McLEOD J.
WARSHOW R. : The immediate experience : movies, comics, theatre and other aspects of popular culture. Garden City, New York, Doubleday, 1962, 282 p.
WEIL P. : Note, Recueil Dalloz, 1956, p. 14 ; 1960, p. 172.
WERFEL N. : The American Mind and the Motion Picture. Philadelphia. Pa, Annals of the American Acad. of Polit. and Social Sciences, 1947.
WERTHEIM W. F. : « La société et les conflits entre système de valeurs ». Cahiers internationaux de Sociologie 28, janvier-juin 1960, pp. 33-40.
WHITE W. : v. PARSONS T.
WIERS H. : « Die politische Bedeutung der Wochenschau » Polit. Studien, 56 (5), décembre 1954, pp. 33-38.

WINDLESHAM D.J.G.H. : Communication and political power. London, Cape, 1966, 288 p.
WIRT F. : « To see or not to see : The case against censorship » Film Quarterly, 13 (1), 1959.
WISE H. A. : Motion pictures as an aid in teaching American history. New Haven, Yale Univ. Press, 1939, X-187 p.

WITTY P. A. : v. LEHMAN H. C.
WOLFENSTEIN M. : v. LEITES N.

YVOIRE (J. d') : « Les peuples et leur psychologie dans le miroir de l'écran ». Civilisation de l'image. Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série, n° 33, Lib. A. Fayard, Paris, 1960, pp. 48-60.

ZAZZO R. : « Niveau mental et compréhension du cinéma ». Revue internationale de filmologie, t. II, n° 5, pp. 29-36.
ZIMMER Ch. : « L'art et l'esprit de Mai ». Les Temps modernes, 24, n° 266-267, août-septembre 1968, pp. 570-576.

TABLE DES MATIÈRES

PREFACE 7

INTRODUCTION 11

I. — De la signification politique 12

II. — Du cinéma, de la communication et de la propagande au cinéma 20

III. — De la méthode 33

PREMIÈRE PARTIE

AGONISTIQUE REFOULEE (DE LA POLITISATION INTEGRANTE A LA POLITISATION AGONISTIQUE)

Chapitre 1. — ECONOMIE 53

Section 1. — Commerce privé 53

§ 1. — Le Travail 56

§ 2. — Le Capital 62

§ 3. — La concurrence 82

§ 4. — La crise 96

Section 2. — Tutelle étatique 103

§ 1. — Les structures d'intervention étatique 106

§ 2. — La portée de l'intervention étatique 112

Chapitre 2. — CENSURE 125

Section 1. — Technique de la censure 126

§ 1. — Les mécanismes centraux 129
§ 2. — Le contrôle local 144

Section 2. — Pratique de la censure 150

§ préliminaire — Données et moyens 150
§ 1. — Les Tabous 158
§ 2. — L'action morale 188

Section 3. — Fonction de la censure 229

§ 1. — La justification de la censure 230
§ 2. — La nature de la censure 248

Chapitre 3. — SOCIÉTÉ 267

Section préliminaire. — Communion sociale 271

§ 1. — Mimesis et catharsis 271
§ 2. — La politique nouvelle du contrôle social 287

Section 1. — Compensations et incitations filmiques 295

§ 1. — L'orientation illusoire et privée 297
§ 2. — Les axes de la consommation filmique 309

Section 2. — Tensions et ruptures 318

§ 1. — La protestation culturaliste 318
§ 2. — Les contradictions antagoniques 326

DEUXIÈME PARTIE

AGONISTIQUE MANIFESTE (DE LA POLITISATION ANTAGONIQUE A L'UTOPIE RÉVOLUTIONNAIRE)

Chapitre 4. — SYSTÈMES 339

Section préliminaire. — Idéologie, politique, art cinématographique 340

§ 1. — Politisation idéologique 342
§ 2. — Esthétismes 350
Section 1. — Constructions doctrinales 363
§ 1. — L'entreprise marxiste 364
§ 2. — L'apologétique chrétienne 382
Section 2. — Système de l'anti-système : l'idéologie cinématographique 391
§ 1. — Cinéastes et monde du cinéma 395
§ 2. — Nouvelles vagues 418

Chapitre 5. — TECHNIQUES 437

Section 1. — L'émission du message 438
§ 1. — L'intention de propagande 438
§ 2. — Les techniques filmiques 451
Section 2. — La réception du message 474
§ 1. — Les destinataires inconnus 475
§ 2. — L'organisation des publics 493

Chapitre 6. — THÉMATIQUES 509

Section 1. — Thématique de la tradition politique 514
§ 1. — La tentation fasciste 514
§ 2. — L'effort démocratique 528
Section 2. — Thématique de l'aliénation 546
§ 1. — L'aliénation catégorique 552
§ 2. — La Révolution hypothétique 582

POSTFACE 591
ANNEXE 593
BIBLIOGRAPHIE 595

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 22 SEPTEMBRE 1971
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE CLERC
PARIS - SAINT-AMAND (CHER)
DÉPOT LÉGAL N° 1760

Dans la même collection,

Charles Melchior de Molènes,

La carrière du Président Kennedy
et la vie politique américaine.

Christian Purtschet,

Le Rassemblement du Peuple Français
(1947-1953).

Jean Klein,

L'entreprise du désarmement (1945-1964).

Georges Haupt et Madeleine Reberioux,

La deuxième internationale et l'Orient.

Jacques Georgel,

Le Sénat dans l'adversité.

Jacques Vaudiaux,

Le progressisme en France
sous la IV^e^ République.

Francis Vecchini,

La pensée politique de Gaetano Mosca.

Collection
VIE POLITIQUE
ET POLITIQUE
INTERNATIONALE